

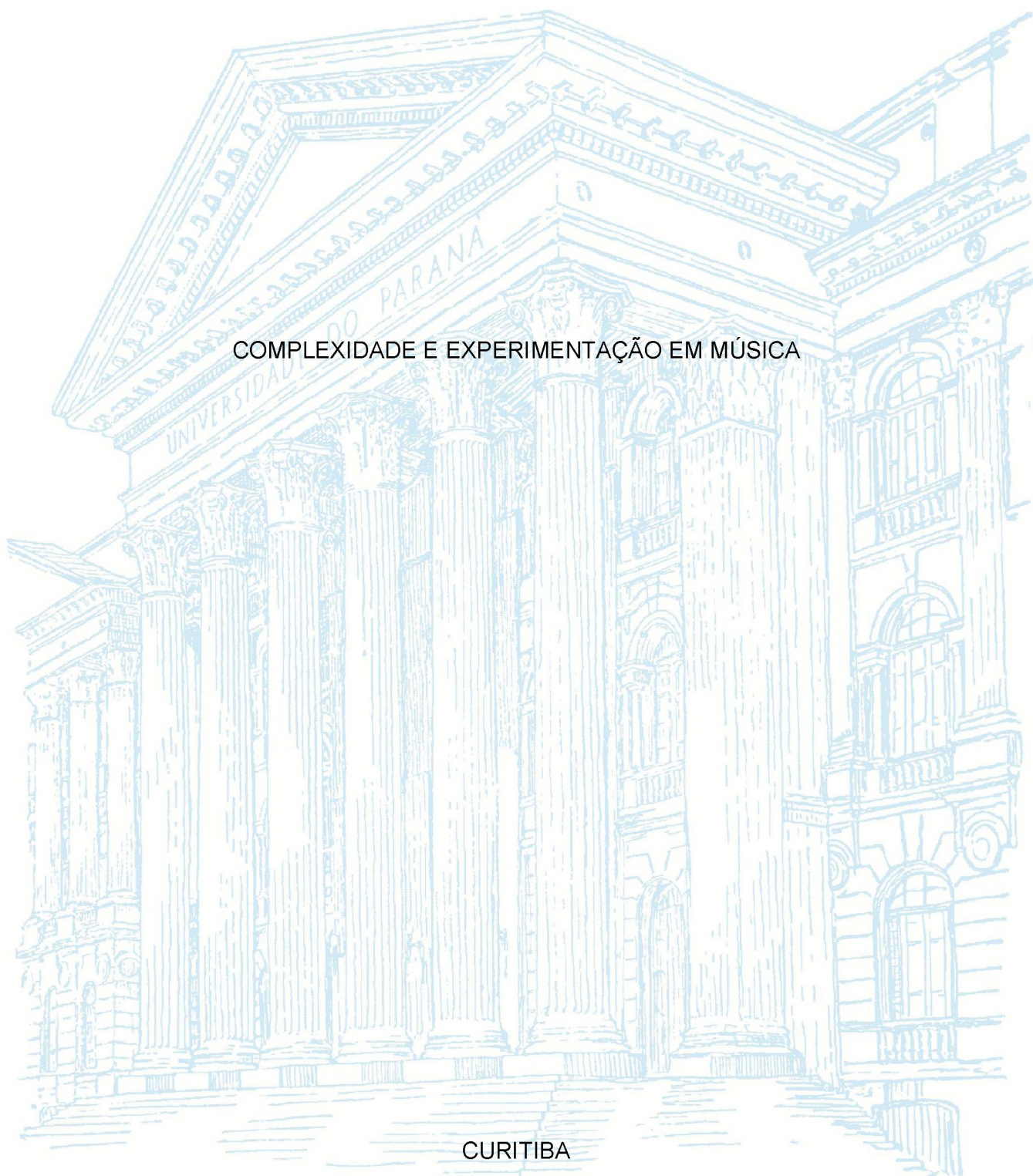
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIEL STOCCHERO FLORIANI

COMPLEXIDADE E EXPERIMENTAÇÃO EM MÚSICA

CURITIBA

2018



GABRIEL STOCCHERO FLORIANI

COMPLEXIDADE E EXPERIMENTAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.
Orientador: Prof. Dr. Clayton Rosa Mamedes

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

Floriani, Gabriel Stocchero
Complexidade e experimentação em música. / Gabriel Stocchero Floriani
– Curitiba, 2018.
103 f.

Orientador: Prof. Dr. Clayton Rosa Mamedes
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e
Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Guitarra elétrica. 2. Música. 3. Edgar Morin. I.Título.

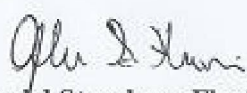
CDD 780

Ata centésima septuagésima primeira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando Gabriel Stocchero Floriani, no vigésimo sétimo dia de agosto de dois mil e dezoito, as dez horas, na sala 208, no Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Clayton Rosa Mamedes (UFPR)**, orientador, **Daniel Fils Puig (UFSB)** e **Roseane Yampolschi (UFPR)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: "**Complexidade e experimentação em música**", apresentada por Gabriel Stocchero Floriani. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador, sendo concedido ao candidato tempo para as respostas; concedeu-se a palavra ao segundo examinador, para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, o Professor **Clayton Rosa Mamedes** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que **RECEBERÁ** o título de **Mestre em Música** após a observância do disposto no Art. 45 da Resolução 32/17 do CEPE, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no vigésimo sétimo dia de agosto de dois mil e dezoito. XXXXXXXXXXXXXXXX


Dr. Clayton Rosa Mamedes
(UFPR)


Dr. Daniel Fils Puig
(UFSB)


Dr. Roseane Yampolschi
(UFPR)


Gabriel Stocchero Floriani

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Gabriel Stocchero Floriani** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Clayton Rosa Mamedes**, **Daniel Fils Puig (UFSB)** e **Roseane Yampolschi**, arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: "**Complexidade e experimentação em música**".

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Clayton Rosa Mamedes (UFPR)	<i>Clayton Rosa Mamedes</i>	APROVADO
Daniel Fils Puig (UFSB)	<i>Daniel Fils Puig</i>	APROVADO
Roseane Yampolschi (UFPR)	<i>Roseane Yampolschi</i>	APROVADO

Curitiba, 27 de agosto de 2018.

Rosane de Araújo

Prof.^a Dr.^a Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica

AGRADECIMENTOS

Às mulheres da minha vida: minha mãe Rita; minha mulher Fernanda e minha filha Helena.

A meu orientador Prof. Dr. Clayton Rosa Mamedes pela paciência e por tudo que me ensinou.

Aos profissionais do PPGMúsica da UFPR. Especialmente à Prof.^a Dr.^a Rosane Cardoso de Araújo e ao Gabriel Snak.

A meu amigo Wagner Bitencourt pela força e estímulo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo desenvolver um estudo reflexivo sobre o processo criativo para guitarra elétrica que implementa um conjunto de estratégias composicionais inspiradas no pensamento complexo de Edgar Morin. Este processo criativo parte de uma abordagem poética baseada em procedimentos experimentais de busca por novos timbres e gestos musicais, para tal empregando técnicas estendidas e preparação do instrumento. Assim como o pensamento complexo, os compositores de música experimental não estão em busca de fórmulas e receitas prontas para serem aplicadas e obter um resultado definido e fechado. Os compositores experimentais estão na busca por novas direções que levem a resultados desconhecidos. O presente trabalho contará com três partes principais. Primeiramente vamos apresentar o pensamento complexo de Morin, investigação que se desenvolveu principalmente no campo educacional; apresentaremos as ideias gerais de complexidade e delimitaremos o recorte de aspectos pertinentes ao desenvolvimento de nossos estudos; ainda nesta seção, apresentaremos um recorte sobre a produção atual de estudos musicológicos e de criação musical que se fundamentam no conceito de complexidade. Em um segundo momento, faremos uma imersão na música experimental e procuraremos entender quais são seus objetivos estéticos e filosóficos e quais são os artistas que representam este estilo que tem como principal compositor John Cage; apresentaremos um recorte de exemplos do repertório que dialogam, de alguma forma, com os objetivos estéticos propostos em nossa atividade artística. A terceira parte compreenderá a análise sobre o processo criativo da composição, onde apresentaremos os recursos de técnicas estendidas e os recursos usados para a notação da obra.

Palavras-chave: complexidade, Edgar Morin, música experimental, técnicas estendidas, guitarra elétrica.

ABSTRACT

The present work is a reflective study on the creative process for electric guitar as it employs an array of compositional strategies inspired by Edgar Morin's complex thought. This creative process stems from a poetic approach based on experimental techniques in pursuit of new timbres and musical gestures, and for such it makes use of extended techniques and instrument preparation. Akin to complex thinking, experimental music does not pursue readymade formulas and recipes for a definite result, but rather strives for new directions towards unknown results. The thesis consists of three main sections. First, I present Morin's complex thought, developed mostly within the educational field. I present the general ideas behind the concept of complexity and delimit the relevant dimensions for this research; still in this section, I present a brief overview of musicological and musical creation studies that draw on the concept of complexity as I attempt to mark out my own work. In a second moment, I delve into experimental music as I examine its aesthetic and philosophical objectives as well as the artists representing this genre, whose most prominent composer is John Cage. I present a selection of examples from the repertoire that somehow dialogue with the aesthetic objectives proposed in our artistic activity. The third part analyzes the creative process of the composition itself, where I present the extended technique resources employed in the work.

Keywords: complexity, Edgar Morin, experimental music, extended techniques, electric guitar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 3.1 – Partitura de <i>4'33"</i> de John Cage	50
Figura 3.2 – Excerto da partitura de <i>Treatise</i> de Cornelius Cardew	60
Figura 3.3 – Ilustrações representando o sistema bidimensional e o sistema tridimensional	61
Figura 3.4 – Primeiros compassos de <i>Vampyr</i>	65
Figura 3.5 – Keith Rowe	67
Figura 3.6 – Keith Rowe no Kongsberg Jazzfestival	68
Figura 3.7 – Representação gráfica da obra de Keith Rowe	69
Figura 3.8 – <i>Fremdkörper #1</i> (compassos 30-35)	72
Figura 3.9 – <i>Fremdkörper #1</i> (compassos 1-8)	72
Figura 3.10 – <i>Fremdkörper #1</i> (compassos 130-134)	72
Figura 3.11 – <i>Fremdkörper #1</i> (compassos 172-176)	73
Figura 3.12 – Representação gráfica de <i>Fremdkörper #1</i>	73
Figura 4.1 - Imagem da capa do álbum virtual da obra <i>A Guitarra Selvagem</i> (2015)	78
Figura 4.2 - Exemplo de uso da chave de fenda por entre as cordas da guitarra	80
Figura 4.3 – Amplitudes de <i>A Guitarra Selvagem</i> (2015), destacando a estrutura formal da primeira seção, <i>Selvagem</i>	81
Figura 4.4 – Representação gráfica do âmbito dinâmico de <i>Trio Selvagem</i>	84
Figura 4.5 – Análise das parciais de um excerto de <i>Trio Selvagem</i>	86
Figura 4.6 – Apresentação de <i>A Guitarra Selvagem</i> (2017) no concerto <i>Live (Or Dead)</i> . Foto de Paulo Ribeiro de Oliveira	88
Figura 4.7 – <i>Patch</i> para <i>A Guitarra Selvagem</i> (2017)	90
Figura 4.8 – Cartaz do concerto <i>Electroacoustics Live (Or Dead)</i>	91
Figura 4.9 – Posição da guitarra com a broca	92
Figura 4.10 – Posição de chaves	96
Figura 4.11 – Movimento com a broca	96

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11

2 O PENSAMENTO COMPLEXO 16

2.1 Definindo a complexidade 16

2.1.1 Incerteza 22

2.1.2 Unidade 26

2.2 Relação entre o pensamento complexo e a música 31

2.2.1 Unidade da composição musical 33

2.2.2 Incerteza e indeterminação 40

3 A MÚSICA EXPERIMENTAL 45

3.1 A Questão autoral 51

3.2 Abertura da obra 54

3.3 Duração e Forma 57

3.4 Tarefas 58

3.5 Notação 59

3.6 Técnicas estendidas e preparação do instrumento 62

3.7 Análise de repertório 64

3.7.1 Keith Rowe 65

3.7.2 Stefan Prins 70

4 PROCESSO CRIATIVO 75

4.1 A *Guitarra Selvagem* (2015) 77

4.2 *Trio Selvagem* (2016) 83

4.3 A *Guitarra Selvagem* (2017) 87

4.4 ESBOÇO E RELAÇÃO COM O PENSAMENTO COMPLEXO 93

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 98

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS 100

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho busca realizar um estudo reflexivo sobre o processo de composição musical para guitarra elétrica usando como inspiração alguns conceitos do pensamento complexo de Edgar Morin, empregando técnicas estendidas selecionadas e uma abordagem poética inspirada na experimentação, a qual, por sua vez, se fundamentará nos conceitos de indeterminação e aleatoriedade. Procuraremos entender os fundamentos do pensamento complexo por meio de textos do próprio Morin e também de outros autores que usam o pensamento complexo na formulação de seus trabalhos.

Começaremos com a contracapa¹ do livro *Introdução Ao Pensamento Complexo*, em que Morin resume e define em poucas palavras o que seria o pensamento complexo:

A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido [*complexus*: o que é tecido junto] de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambigüidade, da incerteza [...] (MORIN, 2005, contracapa).

Ao primeiro olhar, o pensamento complexo pode parecer abstrato e vago além de demasiado abrangente. O que são os chamados “tecidos de ações” ao qual Morin se refere? Entre quais elementos ou agentes se dariam estas “interações”? Ele estaria criando um método ou um sistema? Ou está nos dando uma visão para compreender os fenômenos do mundo de forma geral? Como isto se relacionaria com a composição musical? O fato é que tais questões são fundamentais para compreender e questionar o que exatamente Morin quer dizer e como este pensamento poderia ser usado em música. Antes de relacionarmos o pensamento complexo com a música, nos baseamos em textos do próprio autor e de terceiros para expor alguns conceitos

¹ Escolhemos esta passagem por ser a que melhor, e de maneira mais sintética, define o conceito de complexidade para Edgar Morin.

fundamentais, a fim de entendermos o que Morin quer dizer com o pensamento complexo.

Edgar Morin² (2005, p.176), afim de sanar algumas dúvidas que podem ser geradas pela vastidão do pensamento complexo, afirma que a complexidade não é uma ferramenta ou uma “receita” para se chegar a um fim ou a um resultado específico, mas sim uma visão holística sobre os fenômenos no mundo e o quão estes fenômenos são diversos e complexos. Podemos assumir que o pensamento complexo seria uma forma de compreender os fenômenos que ocorrem em nosso universo, isto é, seu estudo nos torna mais conscientes da complexidade que a vida nos apresenta sem buscarmos formas simplificadoras sobre esta realidade. Não podemos contar apenas com respostas definidas e lidar com resultados mensuráveis como verdadeiras, mas sim incorporando resultados que englobem a incerteza, a ambiguidade, a desordem, (etc.). Assumimos que podemos relacionar o pensamento complexo a outros setores do saber, tais como as demais áreas das artes, já que a complexidade também nos traz uma visão abrangente sobre os fenômenos do mundo.

Tratando especificamente das artes sonoras, a música experimental insere em seu âmbito de reflexão o acaso e a indeterminação (Falleiros, 2012, p.119); ela nos faz pensar o quanto as ideias que a embasam podem conter semelhanças com a teoria da complexidade, mesmo que ambas não tenham uma ligação direta entre suas fontes originais. Outra relação é que, assim como o pensamento complexo, a música experimental não está em busca de fórmulas e receitas prontas para serem aplicadas e obter um resultado definido, mas sim na busca por novas direções que levem a resultados desconhecidos (NYMAN, 1999, p.1).

A chamada música experimental pode ser definida nas palavras do compositor americano John Cage e é usada como base no livro *Experimental Music: Cage and Beyond* de Michael Nyman:

² Edgar Morin é francês nascido em Paris, antropólogo, sociólogo, filósofo, judeu de origem sefardita, pesquisador emérito do CNRS, formado em Direito, História e Geografia, realizou estudos em Filosofia, Sociologia e Epistemologia. Acreditamos que o pensamento complexo é formulado por Morin utilizando-se de uma mistura de sua vasta formação.

A palavra experimental é adequada, desde que seja entendida não como descritiva de um ato para ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas simplesmente como de um ato resultante do que é desconhecido³. (CAGE apud NYMAN, 1999, p.1. Tradução nossa.).

Os compositores da música experimental também procuram novas formas de abordar os instrumentos para a obtenção de resultados novos ou imprevisíveis. Esta busca nos leva as chamadas técnicas estendidas⁴, técnicas estas que se diferem das técnicas tradicionais do ocidente que procuram certa homogeneização do instrumento (DEL NUNZIO, 2011, p.18).

Técnica estendida neste caso refere-se ao emprego de recursos e técnicas instrumentais que não fazem parte do repertório idiomático de um instrumento musical – como o uso de chaves de fenda para tanger as cordas da guitarra elétrica, exemplo que será empregado em nossa pesquisa. Ou seja, pelo emprego de recursos para produção de timbres que têm como objetivo expandir o potencial sonoro de um instrumento. Martin Vishnick (2011, p. 3), neste sentido, propõe que a própria natureza exploratória que envolve a criação de técnicas estendidas faz com que o termo mude de acordo com o tempo. Em concordância com sua abordagem focada nas características do gesto musical resultante, podemos assumir que:

Se há algum sentido em tentar definir [o conceito de] técnicas estendidas, o meu será: um procedimento não-convencional de tocar que produz morfologias contendo um conteúdo espectral alternativo ao modelo convencional direcionado a alturas [e] ataque-sustentação-decaimento. (VISHNICK, 2011, p.5. Tradução nossa.).

Com base nessas ideias, relacionaremos o pensamento complexo com os conceitos dos compositores da música experimental a fim de criarmos processos musicais que colocarão em prática ideias oriundas de ambas. O objetivo da pesquisa desdobra-se, então, em dois objetivos específicos: 1) a

³ Do original: "...the word 'experimental' is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judge in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown".

⁴ Alguns autores, tais como o Del Nunzio e Falleiros, optam pela expressão técnicas expandidas; padronizamos em nosso trabalho o emprego da expressão técnicas estendidas e estamos incluindo em seu âmbito a ideia de preparação do instrumento.

formalização de nosso próprio processo criativo sob a ótica do pensamento complexo e 2) o desenvolvimento de um referencial reflexivo sobre estratégias composicionais que exploram a relação entre música e complexidade, cujo recorte estará diretamente relacionado aos tópicos abordados em nossa atividade poética. Assim, o presente trabalho será estruturado em três capítulos, descritos abaixo.

Primeiramente apresentaremos a ideia do pensamento complexo de Morin, tendo em mente que a formalização de suas propostas parte de suas pesquisas desenvolvidas principalmente no campo educacional. Estabeleceremos nossa reflexão do pensamento complexo na área de criação musical, tomando como referência trabalhos dos compositores e musicólogos Fernando Kozu (2003), Leonardo Lobo (2012) e Daniel Puig (2014). Devido à vastidão de conceitos que envolvem o pensamento complexo, nossa abordagem ao pensamento complexo focará em dois conceitos que o integram: a unidade e a incerteza. Para a necessária contextualização destes conceitos, também incluiremos no escopo de nossa argumentação o conceito de caos de Morin.

No segundo capítulo, faremos uma imersão na música experimental, buscando compreender seus objetivos estéticos e filosóficos e apresentando exemplos de artistas que dialogam com esse gênero e com os objetivos estéticos de nossa atividade artística. Esta parte do trabalho abordará as relações entre experimentação, improvisação e composição, fundamentando-se nas pesquisas de John Cage (1961), Michael Nyman (1999), Mario Del Nunzio (2011) e Manuel Falleiros (2012), estabelecendo assim o recorte sobre o qual desenvolveremos nosso diálogo com o pensamento complexo e que embasará nossa atividade de criação musical. Também faremos uma análise de duas obras – uma de Keith Rowe e outra de Stefan Prins - que incluem técnicas estendidas na guitarra e que foram importantes como referências para o desenvolvimentos das técnicas desenvolvidas para este trabalho.

A terceira parte compreenderá o estudo do processo criativo sob a perspectiva do pensamento complexo e dos compositores da música experimental, que se encontra como o objetivo final do nosso trabalho, momento onde serão analisados as técnicas e os processos de formalização empregados na guitarra elétrica. Por fim, a seção final da dissertação

apresenta uma avaliação crítica sobre os resultados do processo de criação inspirado no pensamento complexo de Edgar Morin, apontando contribuições e problemáticas que o diálogo entre música e filosofia podem apresentar para o desenvolvimento de nossa poética musical.

2 O PENSAMENTO COMPLEXO

A proposta de que o pensamento complexo pode contribuir para estabelecer uma forma de repensar o sentido da composição musical parte da necessidade, observada em nossa prática artística, de desenvolver uma reflexão sobre o processo de formalização de um processo criativo que se origina de experimentações com novos timbres e gestos musicais. Esta pesquisa consiste na visão do próprio compositor em sua atividade investigativa, a qual transita entre os domínios da ciência e da arte.

Considerando a característica transdisciplinar que envolve o desenvolvimento deste trabalho, estruturamos este primeiro capítulo em duas partes: iniciaremos esclarecendo termos e conceitos básicos à compreensão do pensamento complexo de Edgard Morin, fundamentando uma seleção de conceitos delimitada por sua pertinência ao desenvolvimento de nossa argumentação; são eles: incerteza, unidade e caos. Em um segundo momento, apresentaremos um recorte referencial de trabalhos musicológicos e de criação artística que colocam em diálogo as propostas de complexidade e a criação musical, inserindo este trabalho em meio ao debate ao contexto da arte.

2.1 DEFININDO A COMPLEXIDADE

Edgar Morin, um dos principais pensadores contemporâneos, defendeu a reforma do pensamento tradicional epistemológico para o pensamento complexo, aspirando um conhecimento multidimensional e poético sabendo, desde o início, que o conhecimento completo e onisciente é um ideal impossível de ser alcançado (MORIN; CIURANA; MOTTA, 2003, p. 54). É válido lembrar que Morin não foi o pioneiro dos estudos sobre a complexidade e nem o único que a desenvolveu. Segundo Moacir Francelin, o próprio Morin afirma que sua abordagem à complexidade tem suas raízes em Gaston Bachelard (MORIN, 1996, p.13 apud FRANCELIN, 2005, p. 106), assumindo que foi bastante influenciado por suas ideias para a formação de seu pensamento (MORIN, 2005, p.62). Ao traçar as raízes epistemológicas da complexidade, Francelin aponta algumas características pertinentes para a

compreensão do raciocínio de Morin, a exemplo de sua reflexão sobre a “ação científica” baseada em Bachelard, onde, para o autor:

Não se prevê um fim. A ideia de finitude associa-se à imobilidade. A complexidade apenas existe porque os sistemas que a compõem nunca param, estão em constante movimentação, interna e externa, em processos de relações e inter-relações (FRANCELIN, 2005, p.106).

Embora Bachelard seja quem iniciou a reflexão sobre a complexidade, foi Morin quem a desenvolveu (FRANCELIN, 2005, p.107). Logo, isto foi o que motivou a escolha de Morin para ser o porta voz de nossa abordagem à complexidade durante o desenvolvimento deste trabalho. O autor desenvolveu o pensamento complexo por meio de vários livros publicados desde a segunda metade de século XX. O trecho abaixo foi extraído de seu livro *Introdução Ao Pensamento Complexo*:

No início do século XX, a reflexão sobre o universo se chocava a um paradoxo. De um lado, o segundo princípio da termodinâmica indicava que o universo tende à entropia geral, isto é, à desordem máxima e, de outro lado, revelava-se que neste mesmo universo as coisas se organizam, se complexificam e se desenvolvem (...) Foram necessárias estas últimas décadas para que nos déssemos conta de que a desordem e a ordem, sendo inimigas uma da outra, cooperavam de certa maneira para organizar o universo (MORIN, 2011, p.61).

O parágrafo acima exemplifica um dos principais aspectos que fundamentam o pensamento complexo, no caso, a aceitação do caos como parte integrante do mundo em que vivemos. Não há como se ver livre da desordem, de modo que a instauração da plenitude da ordem é um ideal a ser dispensado. O oposto à ideia de completa ordem também é descartada, não podendo existir um universo apenas formado por fenômenos desordenados. Ordem e desordem, mesmo sendo antagônicas, são inseparáveis (MORIN, 2005, p.7-8). A teoria do *Big-Bang* crê na explosão e na expansão do universo, sendo o caos o ponto de partida para a origem de tudo. A criação do universo deu-se então através de uma energia caótica e aparentemente desordenada, da unificação e na expansão dispersiva como originárias da vida. O filósofo

defende a ideia de caos como uma força de caráter próprio e não apenas como a antítese da ordem⁵.

Antes de nos aprofundarmos no conceito de caos, convém esclarecer que o pensamento científico e sua tradição investigativa nos apresenta um problema. De acordo com o autor, devemos compreender que os fenômenos são complexos e a simplificação deles “isola e mutila a dinâmica criadora da multiplicidade do real” (MORIN; CIURANA; MOTTA, 2003, p.50). No trecho abaixo, o autor descreve a problemática da simplificação:

A simplificação aplicava-se a esses fenômenos por separação e redução. A primeira isola os objetos não só uns dos outros, mas também do seu ambiente e do seu observador. É no mesmo movimento que o pensamento separatista isola as disciplinas umas das outras e insulariza a ciência na sociedade. A redução unifica aquilo que é diverso ou múltiplo, quer aquilo que é elementar, quer aquilo que é quantificável. Assim, o pensamento redutor atribui a "verdadeira" realidade não às totalidades, mas aos elementos; não às qualidades, mas às medidas; não aos seres e aos entes, mas aos enunciados formalizáveis e matematizáveis (MORIN, 2005, p.27).

Morin (2005, p. 27) critica as práticas da ciência que isolam um objeto para o fim de ser estudado em laboratório, pois, para o autor, um objeto não pode ser compreendido fora do seu ambiente natural. Resultados obtidos em laboratórios ou qualquer local relativamente controlado podem nos dar respostas simplificadas sobre os fenômenos que acontecem no mundo real. Tal característica é consequência da obrigatória seleção de um conjunto de fatos (ou dados) considerados pertinentes, os quais serão efetivamente investigados pela análise científica⁶. Porém, acontecimentos devidamente analisados em seus locais naturais terão sempre respostas complexas e nem sempre mensuráveis em todas as suas dimensões. Isso se deve às inúmeras adversidades que ocorrem na natureza, tais como o clima ou animais, o que

⁵ Ibidem, p.187. Aprofundaremos esta questão ao apresentarmos a dualidade caos e caos determinista.

⁶ Entendemos que Morin defende a aceitação de certos fenômenos complexos e ele se define contrário às teorias que simplificam, mutilam e determinam os fenômenos com o intuito de que assim possam ser estudados e compreendidos. O comportamento de um animal em laboratório, por exemplo, pode ser diverso do comportamento apresentado em seu habitat natural. Alguns animais se comportam de forma diversa em cativeiro e em alguns casos a reprodução deles pode ser impossibilitada. Morin (2005, p.15) acredita que o pensamento científico moderno mutila as informações e as isola do mundo real, trazendo assim um resultado racional, mas parcial, sobre o que de fato acontece na natureza.

em contrapartida não ocorre em locais com total ou parcial controle dos pesquisadores⁷. A complexidade admite o imensurável e o inclassificável⁸.

Aprofundando esta linha de raciocínio, Morin argumenta que a complexidade é um fenômeno de unidades e interações, mas que também compreende incertezas, indeterminações e fenômenos aleatórios, conjunção que caracterizaria sua complexidade. Em suas próprias palavras, “a complexidade não se reduz à incerteza, [ela] é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados” (MORIN, 2011, p.35).

Morin acredita que a complexidade englobaria o caos como parte intrínseca do universo, o qual seria encarado como uma entidade particular e que inclusive pode ser o motivador de todo o universo, ou seja, o *Big-Bang*. Tomemos, por exemplo, a citação abaixo em que o autor se apoia na ideia do caos pelas visões originárias do mito grego e da gênese judaico-cristã:

Na origem bíblica do mundo há turbilhão e separação. Na origem do mito grego, o caos precede e produz o cosmo. O caos não é a desordem, é a unidade genésica indistinta que precede a ordem e a desordem. (MORIN, 2005, p. 224).

Partindo deste ponto de vista, o caos é entendido como uma entidade própria, não secundária, não como a incompletude de outra coisa e que possui relação com a origem, ou seja, o caos é uma força enérgica de criação, renovação, e aqui se esclarece a relação à teoria do *Big-Bang*, ao qual afirma que o universo foi criado a partir de uma explosão. O caos teria seus próprios atributos. Partindo deste princípio, podemos interpretar o caos não pela formação de fenômenos aleatórios, mas sim por fenômenos complexos que seriam de natureza distinta à simples antítese da ordem.

Porém, Morin nos alerta para a distinção sobre o conceito de caos criador em oposição ao conceito de caos *determinista*. Morin defende que a complexidade engloba a multidimensionalidade e o caos seria um fenômeno intrínseco à constituição do universo, não apenas um elemento contrário à ordem ou à certeza. O escritor português José Saramago (2014, p.90), quando um de seus personagens diz “o caos é uma *ordem* por decifrar” em seu livro O

⁷ Ibidem, p. 43.

⁸ Recuperaremos esta argumentação durante nossa análise sobre a notação musical.

Homem Duplicado, ilustra o *caos determinista* de forma simples e direta. A crença *determinista* estabelece a relação do termo *caos* a lógica matemática ao qual produz sempre resultados idênticos devido à apresentação de valores iniciais sempre iguais. No caso de sistemas reais, isto nunca acontece. Em *Educar na Era Planetária*, Morin juntamente com Emilio-Roger Ciurana e Raúl Domingo Motta apontam para estas questões:

Uma das consequências dessa confusão entre 'caos' e 'caos determinista' é a falsa ideia hoje em construção, segundo a qual é possível delimitar um campo de estudo, cujo objetivo seria mostrar que a complexidade não passa de uma complicação transitória que será colocada em seu lugar, através do algoritmo de alternância que se incumbirá de simplificar o problema e, desse modo, superar o sobressalto desestabilizador da complexidade. Em outras palavras, a complexidade seria algo como a expressão de uma incapacidade funcional, desconhecimento ou ignorância transitória do observador (MORIN; CIURANA; MOTTA, 2003, p.47-48).

Morin, Ciurana e Motta, nos apontam para a crença de um *caos* transitório rumo à organização. Para os autores, esta crença estaria em conflito com o pensamento complexo, pois a complexidade aceitaria não só fenômenos ordenados como aleatórios. Podemos ilustrar o *caos determinista* como um bloco de montar em que as peças estão dispersas, porém estão apenas esperando o momento certo para alguém ou algo as juntem e formem um determinado objeto pré-determinado e ordenado. O conceito de *caos determinista* não incorporaria ambiguidades ou paradoxos e seria uma simplificação unívoca de sentido. No pensamento complexo as peças tomadas como exemplo não teriam uma unívoca posição exata e não formariam apenas um único objeto definido, mas poderiam se relacionar de formas diversas trazendo a ambiguidade, podendo assim assumir diversas outras formas.

O determinismo implica na racionalização dos fenômenos, isto por que o conceito de *caos determinista* exaltaria a crença da razão sobre tudo o que acontece no universo, de forma que tudo teria uma razão de ser e quando não conseguíssemos perceber esta lógica ordenada, é por que a razão deste acontecimento estaria além da nossa compreensão. Ou seja, embora não possamos compreender, a razão estaria lá, subjacente. Por outro lado, Morin acredita que o puro acaso faria parte do pensamento complexo e este ponto

nos permite estabelecer uma conexão da complexidade com o pensamento de compositores como John Cage e de outros da música experimental, assim como veremos mais adiante neste trabalho.

Por fim, Morin (2005, p.15) critica a racionalização do pensamento e a define como uma patologia em que o real é resumido falsamente como forma ideal, não levando em conta os aspectos irracionais que fogem do controle de qualquer observador. Este mundo simplificado, quando analisado criticamente, é resumido apenas ao que se pode mensurar, quantificar e qualificar, estando de fora tudo o que não seja racional. Partindo de suas reflexões sobre a educação, Morin propõe não almejar fórmulas prontas para o verdadeiro desenvolvimento do ser, afinal fórmulas prontas para a obtenção de resultados já esperados não nos trazem o verdadeiro conhecimento, mas sim uma automação mecânica. A incorporação do conhecimento precisa ser desenvolvida de forma menos automática e simplificada (MORIN, 2005, p.258).

A automação traria como resultado a padronização, remetendo-nos à ideia de simplificação tão criticada no pensamento complexo. Com a padronização se exclui a diversidade em que a complexidade se baseia. Os conceitos da música experimental trariam aqui sua importância na quebra deste paradigma de fórmulas prontas e de resultados determinantes através da abertura a processos de investigação de novos timbres e gestos musicais, como veremos na próxima seção com mais detalhes.

Apresentada uma introdução sobre alguns aspectos gerais do pensamento complexo de Morin vamos apresentar outros dois conceitos determinantes no pensamento complexo e que serão relacionados logo mais com conceitos da música experimental e de processos de criação musicais. Compreendemos que os conceitos de *incerteza* e *unidade* não podem ser bilaterais e devemos estar atentos para a complexidade destes conceitos. Devemos estar atentos à ambiguidade que os termos podem apresentar e não cairmos no processo da dualidade simplificadora.

2.1.1. INCERTEZA

O objetivo desta seção é pavimentar o caminho de nossa compreensão sobre o conceito de incerteza para Edgar Morin. Apresentamos na seção anterior o conceito de caos, delimitando-o em relação ao conceito de caos determinístico; tal separação deve ser mantida em consideração para que não confundamos os pares conceituais *ordem/desordem* e *certeza/incerteza* em relação a um viés determinístico, o que não é o objetivo da análise proposta pelo filósofo. Em outras palavras, precisamos compreender os fenômenos e suas ambiguidades de forma holística. Partindo desta contextualização, podemos entender que:

A ordem (obrigatoriedades, constâncias, invariabilidades etc.) não é anônima, universal, geral, eterna e antinômica da singularidade, mas é uma ordem produtiva que tem uma origem condicionada e aleatória e depende de condições singulares e variáveis. Desse modo, essa ordem nova rompe com a idéia segundo a qual apenas há ciência do geral. Ao complexificar-se, a ideia de ordem se relativiza. A ordem não é absoluta, substancial, incondicional e eterna, mas relacional e relativa; depende de suas condições de surgimento, existência, e se reproduzirá incessantemente: toda ordem, cósmica, biológica etc., tem data de nascimento e, cedo ou tarde, terá data de falecimento (MORIN; CIURANA; MOTTA, 2003, p.47-48).

Compreendemos assim que, para o pensamento complexo, todo o pensamento que leve a entender um caminho único para a compreensão estaria equivocado, por manifestar ideais determinísticos, e não levaria ao conhecimento dos fenômenos presentes no universo, fenômenos estes de natureza complexa. O caos determinista seria uma visão simplificada destes fenômenos como uma transição passageira da desordem e da incerteza rumo à ordem e à certeza, respectivamente. Ou seja, a determinação não aceita paradoxos.

Podemos entender que os conceitos de desordem e incerteza poderiam se confundir com o conceito de caos, já que eles mutuamente se suportam em sua definição, mas não podemos dizer que são sinônimos. Ambos, desordem e incerteza, remetem a fenômenos que não podem ser previstos e fogem do controle. A desordem se refere a fenômenos aleatórios ou caracterizados pela impossibilidade de compreensão da relação entre seus elementos. Já a

incerteza se refere a fenômenos que não podem ser previstos e/ou que podem acontecer a qualquer momento sem aviso prévio. Podemos também tomar a desordem e a incerteza como antônimos da ordem e da certeza; mas assim estaremos usando a lógica dualista e não estaríamos de acordo com o “tecido complexo” ao qual Morin se refere. Logo, para compreendermos o que seria a ordem para Morin, tomemos suas próprias palavras ao exemplificar a complexidade pela grandiosidade do céu acima de nós:

À primeira vista, o céu estrelado impressiona por sua desordem: um amontoado de estrelas, dispersas ao acaso. Mas, ao olhar mais atento, aparece a ordem cósmica, imperturbável — cada noite, aparentemente desde sempre e para sempre, o mesmo céu estrelado, cada estrela no seu lugar, cada planeta realizando seu ciclo impecável. Mas vem um terceiro olhar: vem pela injeção de nova e formidável desordem nessa ordem; vemos um universo em expansão, em dispersão, as estrelas nascem, explodem, morrem. Esse terceiro olhar exige que concebamos conjuntamente a ordem e a desordem; é necessária a binocularidade mental, uma vez que vemos um universo que se organiza desintegrando-se. (MORIN, 2005, p.195).

Se por um lado este excerto nos demonstra a inerente ordem que cabe ao céu quando estabelecemos relações derivadas de observações baseadas em amostragens discretas, pontuais – portanto, simplificadas – por outro lado, em um estudo mais extenso que considere a movimentação dos corpos celestes, notaremos que eventualmente estes corpos se chocam em suas rotas, demonstrando assim um aspecto de erro para alguns, porém compreendido como aleatoriedades naturais do universo pelo viés da complexidade. Uma ordem eventualmente lidando com o caos e com a ambiguidade.

Podemos tecer uma linha de raciocínio metafórica para abordar este conflito, a partir de uma perspectiva humana, tomando como referência a relação entre o ser individual (micro) e o mundo (macro), ou seja, a vontade do ego e do coletivo. Podemos acreditar que nossos desejos, vontades e nosso senso ético estão relacionados com o que acreditamos ser a única ordem e procuramos assim outras pessoas que acreditam em semelhante ordem. Quando algo acontece como esperávamos que acontecesse, acabamos por crer que as coisas estão acontecendo como devido, em ordem. Porém, cada indivíduo é um micro universo dentro de um macro universo e cada micro

universo está lutando para dar continuidade a sua própria ordem egocêntrica. Logo, não há uma única ordem universal absoluta que caminha na mesma direção, ao mesmo tempo em que podem existir ordens que relativamente ou parcialmente andam juntas ou se chocam. Isto por que além de outros micro universos como cada um de nós, existem outros fatores da natureza – podendo ser animais ou fatores ligados a geologia, por exemplo, que não estão necessariamente de acordo com nossas vontades individuais ou de um grupo específico. Dentro da ideologia de micro e macro também devemos estar cientes do conceito de ambiguidade. Assim como podemos notar um universo infinito dentro de um ser (micro), podemos notar o pensamento relativamente generalizado em alguns grupos de pessoas (macro).

A complexidade contextual produzida por este novo ordenamento do conhecimento, que se relativiza de acordo com o ponto de vista assumido pelo observador e deixa de ver a ciência como uma simples acumulação de verdades, corrói as bases determinísticas que fundamentam a construção de nossas certezas e insere a ambiguidade e a dúvida em nosso horizonte reflexivo. Morin (MORIN, 2000, p. 86-92) argumenta que o homem não é capaz de antever todas as consequências que suas ações gerarão, escapando de suas intenções; a história da humanidade seria uma fonte rica de exemplos⁹. Para o autor, o princípio da incerteza resulta de ações – as quais implicam decisões, escolhas – que, em seu âmbito, comportam a complexidade da união entre a certeza de decisões ou iniciativas realizadas e a incerteza de suas derivas e transformações¹⁰:

O princípio da incerteza provém da dupla necessidade do risco e da precaução. Para toda ação empreendida em meio incerto, existe contradição entre o princípio do risco e o princípio da precaução, sendo um e outro necessários; trata-se de poder uni-los a despeito de sua oposição, (Morin, 2000, p.88).

Morin (2000, p.86) metaforiza o conhecimento como “a navegação em um oceano de incertezas entre arquipélagos de certezas”. Ou seja, entendemos que o conhecimento ou o tentativas de manipulação dos

⁹ Ibidem, p. 80-81.

¹⁰ Ibidem, p. 87.

fenômenos acontecidos no universo em que vivemos são parciais e nunca totais. A própria relação metafórica entre a incerteza e o oceano revela a imensidão e profundidade do desconhecido levando em conta a quantidade de lugares ainda não explorados pela humanidade, ocultos sob a água. Assim como no campo da música, temos uma possibilidade infinita de explorar sons e organizá-los ou colher o resultado obtido como a consequência de cadências de eventos. O conceito de *incerteza* nos conduz a uma forma de pensamento que questiona o progresso das certezas científicas absolutas que necessitam de um único resultado sem abertura para a dúvida para que possa ser considerado como verdadeiro.

Podemos até dizer que, de Galileu a Einstein, de Laplace a Hubble, de Newton a Bohr, perdemos o trono de segurança que colocava nosso espírito no centro do universo: aprendemos que somos, nós cidadãos do planeta Terra, os suburbanos de um Sol periférico, ele próprio exilado no entorno de uma galáxia também periférica de um universo mil vezes mais misterioso do que se teria podido imaginar há um século. O progresso das certezas científicas produz, portanto, o progresso da incerteza, uma incerteza "boa", entretanto, que nos liberta de uma ilusão ingênua (Morin, 2005, p.24).

Por fim, a incerteza pode ser vista como base para o desenvolvimento da epistemologia da complexidade. De acordo com Moacir Francelin, a proposta de Morin é que busquemos as relações mais profundas de um conhecimento, mesmo que um fim único (logo, determinístico) não possa ser conhecido.

É nas questões relativas às incertezas que permeiam o conhecimento em sua formação, desenvolvimento ou gênese, que se desenvolve a epistemologia da complexidade (FRANCELIN, 2005, p.107).

Como afirma Francelin, a base do pensamento complexo estaria na incerteza, ou seja, na dúvida e no questionamento sobre a possibilidade de resultados múltiplos. A música experimental tem a sua devida proporção de incerteza, como veremos, e esta incerteza se refletirá em nossa busca que abre-se ao desconhecido e à incerteza de um resultado que se mostra relativamente aberto e indeterminado. Podemos dizer que uma mesma obra executada em diferentes ocasiões (podendo incluir diferente músicos,

diferentes teatros, diferentes instrumentos, etc.), nunca soará de fato idêntica e mesmo uma gravação quando ouvida em diferentes alto-falantes e ambientes soa ligeiramente diferente.

Esta constatação de que nunca se pode obter o mesmo resultado duas vezes é abraçada por alguns compositores que levam este fator ao limite. Em se tratando da ideologia de indeterminação nas obras John Cage, Cornelius Cardew, Christian Wolff, entre outros, não há a intenção de que estas obras soem idênticas. Este assunto sobre a indeterminação será tratado mais profundamente no segundo capítulo e terá bastante importância para o processo criativo musical deste trabalho, já que muitas das abordagens empregadas no instrumento, no caso a guitarra elétrica, são de difícil controle e não há a intenção de que se repitam literalmente.

2.1.2. UNIDADE

O segundo aspecto do pensamento complexo que contemplaremos em nosso estudo é o conceito de unidade ou de unificação. Morin compreende que a ciência deve ser unificada e seus vários segmentos precisam se comunicar de forma mais constante entre si. Este raciocínio é exemplificado no trecho abaixo:

Tal unidade [da ciência] é, evidentemente, impossível e incompreensível no quadro atual onde miríades de dados se acumulam nos alvéolos disciplinares cada vez mais estreitos e fechados. Ela é impossível no quadro onde grandes disciplinas parecem corresponder a essências e a matérias heterogêneas: o físico, o biólogo, o antropólogo (MORIN, 2011, p.50).

A partir desta perspectiva unificadora do conhecimento, ao qual o saber se constrói a partir de uma complexa rede de relações entre diferentes disciplinas, Morin (2005, p.135) proporá a transdisciplinaridade como perspectiva para a educação do futuro, se opondo enfaticamente a “instituição burocrática” chamada ciência. Para Morin, a interdisciplinaridade não daria conta de realizar a transição proposta na medida em que cada disciplina

procura manter a “soberania territorial” sobre o fazer científico¹¹. Já a transdisciplinaridade permitiria romper com as reduções simplificadoras que são práticas dos diversos ramos do conhecimento científico, práticas que podem ser associadas a uma redução da complexidade que caracteriza o real.

O autor aponta o problema da simplificação da ciência moderna como dissociador de objeto e de sujeito em suas análises e que este costume provém da ideologia cartesiana da ciência clássica, segundo a qual o conhecimento objetivo seria alcançado pela cumulativa realização de experimentações e observações¹². Ao isolar o objeto do sujeito, a ciência obteria o “coproduto” das estruturas e condições socioculturais do conhecimento humano¹³, o qual estaria se alienando do mundo real. A solução passa pelo estabelecimento de um novo paradigma investigativo que permita a comunicação entre disciplinas sob uma perspectiva complexa, possibilitando que o conhecimento possa ser alcançado sem qualquer forma de redução¹⁴.

Podemos remeter ao transdisciplinar nas artes e a mistura entre música, poesia, artes visuais e física (acústica), por exemplo, o diálogo entre estes setores da artes tornam o resultado um tecido complexo, ao qual seus elementos se misturam de forma a ser impossível separa-los completamente. Cria-se uma *multiarte* que rompe com as barreiras que a limita. Podemos então compreender a *poética transdisciplinar* como algo que transcende as tradicionais barreiras e limitações das disciplinas e torna o relacionamento entre elas mais mesclado. Os elementos unitários se relacionam e criam uma multiplicidade de características próprias. O múltiplo não seria apenas a soma das unidades, mas traria o resultado particular da relação complexa entre as unidades. Como nas palavras de Morin (2000, p. 56): “sempre existe a *cultura* nas *culturas*, mas a *cultura* existe apenas por meio *das culturas*”.

Os que vêem a diversidade das culturas tendem a minimizar ou a ocultar a unidade humana; os que vêem a unidade humana tendem a considerar como secundária a diversidade das culturas. Ao contrário, é apropriado conceber a unidade que assegure e favoreça a diversidade, a diversidade que se inscreve na unidade (MORIN, 2000, p.57).

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, p. p.137-138.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

A qualidade do que é uno é parte inerente da combinação de elementos que geram a diversidade, e vice-versa (MORIN, 2000, p.55). Devemos estar cientes para compreender a complexidade aparentemente paradoxal da existência, onde elementos contrários se relacionam de forma natural (MORIN, 2000, p. 58). Abaixo, Morin exalta as características antagonistas que caracterizam a complexidade humana, contrária à comumente exaltação unilateral de suas qualidades:

sapiens e demens [sábio e louco]
faber e ludens [trabalhador e lúdico]
empiricus e imaginarius [empírico e imaginário]
economicus e consumans [econômico e consumista]
prosaicus e poeticus [prosaico e poético]
 (MORIN, 2000, p. 58).

O autor destaca os elementos das qualidades humanas. Não apenas focando nos fatores da racionalidade humana, mas no inconsciente e no inexplicável. Logo, a ciência deve incluir a consciência de fatores fora da lógica clara e linear. Compreendemos que não exista uma linha que separa os opostos, mas há uma relação complexa que ocorre entre elas, isto é, a ambiguidade de haver a sabedoria e a loucura sobrepostas e com dosagens incertas sobre as suas quantidades apresentadas pela humanidade ou mesmo por um indivíduo.

O conceito de *unidade* considera a unificação das disciplinas científicas, ou seja, propõe abordar o saber sob diferentes perspectivas integradas. Uma segunda abordagem ao conceito de unidade compreende a relação contextual entre sujeito e objeto. Ambas partem de um pressuposto comum, ao considerar uma postura dialógica e integradora como base fundamental ao processo de compreensão dos conhecimentos. Podemos observar que a unidade dos conhecimentos prevê sua complementaridade mesmo quando tratando-se de pontos de vista que poderiam ser tomados como antagônicos. Considerando-a em relação à epistemologia da complexidade, podemos observar que:

A epistemologia da complexidade vê complementaridade nos antagonismos, ou seja, a relação e a complementação mútua de posições opostas ou contrárias, sendo ao mesmo tempo a disciplina que engloba e é englobada pelo objeto sem, necessariamente, isolar ou estar isolada (FRANCELIN, 2005, p.108).

O que Francelin nos expõe é que, para Morin, um objeto está conectado ao outro e estes estão inseridos dentro de um contexto. O contexto¹⁵ se compõe de aspectos que o afirmam ou integram, assim como daqueles aspectos que o negam ou excluem; inclui também as especificidades do objeto em si e a própria interpretação do observador¹⁶. Para se analisar tal objeto é preciso estar ciente de todos os fatores que compõem tal contexto, ignorá-los resultará na simplificação e no empobrecimento da análise deste objeto.

A redução de tais elementos em unificações redutoras seria uma contradição já que seria uma mera simplificação de objetos e sujeitos. Desta forma:

...tal unificação não teria nenhum sentido se fosse unicamente reducionista [...] Ela só tem sentido se for capaz de apreender ao mesmo tempo unidade e diversidade, continuidade e rupturas (MORIN, 2005, p.50).

Aqui chegamos de novo na problemática da simplificação já comentada anteriormente, já que desassociar as partes do todo simplificaria os fenômenos e traria a compreensão superficial dos acontecimentos. A problemática da separação e classificação das coisas e do isolamento destas coisas em partes segmentadas nos leva ao ponto crítico em que o objeto e o sujeito se distanciam de forma a prejudicar a compreensão de um fenômeno assim como este acontece na natureza. Morin acredita que esse método “funcionava no nível de um conhecimento de manipulação, porém ficou cada vez menos pertinente no nível de um conhecimento de compreensão” (MORIN, 2005, p.183). Este problema pode ser ilustrado pelo “erro da ciência” ao separar um sujeito qualquer de seu *habitat* natural, a exemplo do experimento em chimpanzés. O comportamento destes animais no âmbito experimental em laboratório se torna diferente do encontrado na natureza. Logo, o animal deixa

¹⁵ O contexto aqui descrito pode se relacionar com o conceito de autopoiese de Maturana e Varela: “Possuir uma organização, evidentemente, é próprio não só dos seres vivos, mas de todas as coisas que podemos analisar como sistemas. No entanto, o que os distingue é sua organização ser tal que seu único produto são eles mesmos, inexistindo separação entre produtor e produto. O ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis, e esse constitui seu modo específico de organização” (Maturana, Humberto; Varela, Francisco. 1995. P.89).

¹⁶ Ibidem, p. 105.

de se comportar como na natureza para se comportar como um “prisioneiro e manipulado”¹⁷. Consequentemente, o que é avaliado nestes experimentos controlados foge do que verdadeiramente ocorre na natureza e suas conclusões não podem ser válidas como demonstrações exatas da realidade, mas sim como suporte teórico pra a compreensão de tais fenômenos.

Tal problemática implica em uma mudança epistemológica sobre a forma como abordamos e operamos o conhecimento científico. A metodologia do conhecimento científico se pauta pela análise e respectiva modelagem de processos observados. Esta modelagem não é um problema, em si; o grande problema ocorre quando o modelo passa a ser confundido com a realidade, estabelecendo verdades parciais que não prezam pela interdependência entre os diferentes modelos através dos quais um fenômeno procura ser analisado.

Este erro da ciência retoma o questionamento sobre a perfeição do universo como fim, o sentido fundamental do caos determinístico, que busca extrair ordem do caos. Procuramos, neste trabalho, elaborar uma metodologia que procura conciliar a análise do processo criativo sob a perspectiva do pensamento complexo à rigidez do texto escrito, que nos obriga a segmentar o pensamento durante o processo de análise; entretanto, todos os tópicos aqui abordados se inter-relacionam como uma base de pensamento que busca observar o fazer musical sob uma perspectiva integradora.

O que Morin nos propõe, como forma de alcançar um conhecimento amplo, compreende aprender a separar e unir, assim como analisar e sintetizar, ao mesmo tempo, identificando a complexidade que envolve a organização de um ambiente (MORIN, 2003, p. 76-77). Isolar estes elementos simplifica a compreensão que podemos ter sobre estes elementos. E Morin assim complementa:

[A]s coisas não são apenas coisas, mas também são sistemas que constituem uma unidade, a qual engloba diferentes partes. Não mais objetos fechados, mas entidades inseparavelmente ligadas a seu meio ambiente, que só podem ser realmente conhecidas quando inseridas em seu contexto. (MORIN, 2003, p.77).

¹⁷ Ibidem, p. 184.

Concluindo esta seção, a proposta deste levantamento que fundamenta as bases de nossas atividades de pesquisa, é dar suporte a nossa busca por trazer, para a música, a visão do conhecimento como uma relação complexa entre fenômenos, ou seja, passar a ver a música como um campo de saber que se estabelece a partir de uma complexidade significativa. A relação entre compositor e intérprete se renova e encontra certo grau de ambiguidade. O compositor propõe uma ideia e cabe ao intérprete aceitar o desafio e, usando sua própria bagagem musical, solucionar o problema apresentado. Estas questões de diálogo entre compositor e intérprete levarão ao questionamento sobre a autoria da obra, como Daniel Puig (2014, p.122) resume: “não é autor quem tem autoridade, mas quem de fato cria”. Uma nova relação entre os agentes se estabelece a partir da ideia de compartilhar o ato de criação, contexto em que se destaca o abandono das disciplinas de compositor e intérprete, propondo que todos os que criam têm autoridade, inclusive o ouvinte. Por outro lado, uma questão de aspecto metodológico em nossa pesquisa que não pode ser descartada, é que trazemos também nossas dúvidas sobre o sujeito poder vir a ser o objeto como, por exemplo, um sujeito que se torna o próprio objeto de estudo, encontrando assim outro aspecto da ambiguidade no pensamento complexo.

2.2 RELAÇÃO ENTRE O PENSAMENTO COMPLEXO E A MÚSICA

É possível encontrar na bibliografia sobre música autores que exaltam a complexidade dos processos criativos e interpretativos encontrados principalmente na música do século XX até os dias atuais. Veremos que mesmo o aspecto da escuta musical pode ser um ato complexo e por vezes ambíguo. Alguns destes autores relacionam diretamente a música e o pensamento de Morin (KOZU, 2003; YAMPOLSKI, 2006; LOBO, 2012; e PUIG, 2014) e outros falam sobre a complexidade através de outros autores, como exemplo de Prigogine (THOMASI, 2016). Além destes, existem os que usam um raciocínio similar ao pensamento complexo, porém sem falar

necessariamente sobre a complexidade (CAGE, 1961; SCHAFER, 1991; WISHART, 1996; e STOCKHAUSEN, 2009)¹⁸.

Roseane Yampolschi, fundamentando-se na argumentação de Adorno que a arte influenciada pelo pensamento científico positivista constitui um sistema fechado e associando a este conceito a crítica de Morin ao pensamento científico estruturado em disciplinas isoladas, estabelece uma relação entre a estética musical e a complexidade a partir do questionamento de duas abordagens estéticas comumente empregadas na música contemporânea: o estetismo do sistema formal autônomo e os efeitos de sonoridades explícitas. A autora, em seu texto *O Estetismo na Música Contemporânea*, defende o estabelecimento de um “novo paradigma transdisciplinar” como forma de ultrapassar a hiper-especialização disciplinar e o consequente pensamento cientificista na composição musical, tendo como objetivo final ampliar o potencial significativo da música. Yampolschi propõe duas abordagens poéticas ao processo criativo como forma de ultrapassar a rigidez do estetismo na música: o uso de imagens simbólicas como forma de criar metáforas baseadas no potencial significante destes símbolos, logo, ultrapassando o campo de ideias delimitado por este pensamento composicional cientificista, assim como pela busca de elementos que fortaleçam o sentido de humanidade do homem que “pensa e age historicamente” (YAMPOLSKI, 2006, p.182):

A intenção de atingir uma expressão particular na composição, mas sempre ultrapassando uma representação puramente mimética, incidental ou ilustrativa, poderá inserir a música, por seu efeito moral, em outros contextos de significação. Essa valoração da humanidade do homem poderá resgatar a autenticidade da obra de arte como expressão viva de sua contemporaneidade (YAMPOLSKI, 2006, p.181).

A obra de arte pela obra de arte não traria assim um sentido comunicativo além da pura técnica. A música pode transcender este tecnicismo

¹⁸ Neste último caso a relação estabelecida é de total responsabilidade de nossa autoria e foi criada justamente para reforçar o objetivo do presente trabalho. Esta relação também é um indicio da abrangência do pensamento complexo e do quanto ele está presente no pensamento contemporâneo.

mecânico puro e comunicar de forma criativa ideias sobre os aspectos afetivos ou mesmo cotidianos de forma não literal trazendo em si aspectos reflexivos mais profundos, inclusive o próprio uso de recursos não verbais abrangeria alguns aspectos emocionais de difícil acesso pelas palavras. As questões sobre os gestuais da obra propostas para este trabalho dialogam com estes fatores de comunicação, mais intuitiva, com movimentos bem marcados e que se relacionam muitas vezes com o resultado sonoro. A abordagem de certa forma visceral do instrumento amplifica este aspecto intuitivo da música e do trabalho com os sons possíveis da guitarra elétrica, evitando o uso das técnicas formais que exaltam os dois princípios fundamentais da música de tradição europeia: altura e ritmo. Esta busca por algo mais intuitivo realçaria o nosso lado irracional ao qual Morin se refere.

2.2.1 UNIDADE DA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Assim como o conceito de transdisciplinaridade dialoga com o pensamento complexo e com a música, o conceito de unidade já citado anteriormente pode estar presente na relação entre o compositor e sua obra. A unidade de uma obra pode ser estabelecida através de um sistema, como o tonal ou o serial (KOZU, 2003, p. 39). O sistema tonal pode se tornar um aspecto de unidade contendo complexidade. Porém, complexidade não deve ser confundida com complicação: “o complicado diz respeito a uma estrutura intrincada, aparentemente cheia de detalhes (TOOP, 1993, p. 44-45)”. Usando esta diferenciação proposta por Toop (1993), o complicado se refere a um material que “parece conter muitos detalhes”¹⁹, enquanto o complexo se refere às relações que se estabelecem entre os elementos envolvidos²⁰. Assim a complexidade se apresenta como a multiplicidade e a inter-relação dos elementos de nosso universo, não cabe aqui as definições sobre as características destes elementos.

A unidade de uma obra à qual as alturas e a duração não são os únicos pontos principais e que estaria aberta para incertezas, ou seja, uma obra que

¹⁹ Ibidem, p. 45.

²⁰ Ibidem, p. 48.

incorpore timbres complexos e a possibilidade de resultados não previamente definidos deve ser formada por outros fatores de unificação diferentes dos sistemas tradicionais que tornam fundamentais a altura e a duração. Os parâmetros de altura e duração também estão presentes na nossa proposta, mas não são estes parâmetros que fundamentam os processos. A questão sobre a unidade ao qual este trabalho se propõe traz a complexidade de vários elementos, incluindo o timbre e o gesto conjuntamente com a altura e a duração. O som ouvido é a soma da relação entre os elementos apresentados, tais como o tipo de material que constitui o instrumento e como ele está definido. Um gesto musical complexo traz em si suas consequências de altura e duração. A escolha do instrumento (no caso a guitarra elétrica) já traz consequências sobre o resultado sonoro assim como a escolha das técnicas.

Quando se opta pela escolha da guitarra elétrica, se opta por um instrumento de cordas feito de madeira²¹ com cordas de aço e sensores magnéticos (captadores), cujo sinal resultante, como seu próprio nome informa, é um sinal elétrico. A escolha das técnicas estendidas específicas para este trabalho também traz consequências. Este fator ligado com a abertura para a improvisação livre traz características próprias para a obra e todos os fatores juntos trazem a unidade e ao mesmo tempo a multiplicidade da obra. Não temos aqui a identificação da obra por um elemento único e marcante como uma melodia ou mesmo um resultado complexo, porém estático que a identifique, mas sim uma gama de elementos complexos que traz a dinâmica tanto na performance quanto na escuta. Tão pouco encontramos relações harmônicas providenciando a estrutura da obra.

A própria relação entre os fatores citados (timbre, gesto, altura e duração) é uma trama complexa. O timbre de um instrumento pode variar consideravelmente de acordo com o gesto que o infere, isto é, os diferentes tipos de ataques causam diferenças na composição de suas frequências transientes que muitas vezes não podem ser controladas. A própria altura (tom) e timbre são assim percebidas por haver dentro dela um batimento, ou seja, um ritmo próprio da frequência (STOCKHAUSEN; MACONIE, 2009, p.81). Temos

²¹ Salve exceções de guitarra elétricas produzidas com o corpo de outras matérias como, por exemplo, a fibra de carbono. Mas são casos específicos, sendo o corpo de madeira o mais tradicional.

todas os elementos unitários que se relacionam e formam o múltiplo, mas estas unidades não podem ser apenas separadas e tratadas de forma isolada sem que haja uma relação entre elas. O uno está no múltiplo e o múltiplo está no uno.

Além dos conceitos da própria obra, podemos ter um ponto de vista da unidade através da relação compositor – obra – intérprete – ouvinte. Para que o compositor tenha maior consciência dos sons que ele escreve, é importante o próprio compositor conhecer o instrumento e estabelecer uma relação mais próxima entre ele e o instrumento. Esta relação pode se amplificar quando o compositor unifica seu *métier* com o de um intérprete, evitando movimentos demasiados óbvios e clichês. O compositor assim se torna o intérprete na exploração do instrumento unificando estas duas pessoas em uma só. Daniel Puig descreve como acontece esta mistura no ato de sua composição:

Minha autoria, no entanto, está misturada ao intérprete que sou ao compor, pois preciso entender como funcionam os instrumentos para os quais escrevo e quais suas características e possibilidades, quais as habilidades e capacidades envolvidas, ou, caso eu me torne intérprete, de fato, em uma performance (PUIG, 2014, p.122).

A performance desta obra pode ser a materialização de um conceito apresentado pelo compositor. Podemos dizer também que na interpretação é preciso estar atento para alguns princípios conceituais da obra, principalmente se tratando do repertório da música experimental. Neste caso, o elemento de identidade da obra²² acaba se tornando diferente do que comumente se tem, como, por exemplo, em obras do repertório tradicional ou mesmo de compositores da vanguarda como Pierre Boulez (NYMAN, 1999, p. 9-10). No caso da música experimental, o reconhecimento de uma obra apenas pelo aspecto sonoro final é comprometido (BENITEZ, 1978, P.69) como obra sonora finalizada, mas o que está em jogo é o aspecto de organização e conceitualização, ou seja, o conceito da obra. A performance *em si* se difere

²² A identidade de uma obra se desenvolve na relação com um ser humano, ou um agente pensante de um sistema comunicacional. A obra não possui inteligência própria, logo, não pode ter uma identidade própria, como nós temos em relação a nós mesmos. A identidade de uma obra se constrói a partir da mútua relação entre as características de unidade em seu projeto conceitual e ao contextualizá-la em relação a outros exemplos do repertório.

consideravelmente dependendo de quem a interpreta²³. No caso de o intérprete ter contato direto com o compositor, pode existir a troca de informações entre o conceito da obra e sua interpretação. Porém, mesmo o intérprete influenciando de significativamente no resultado final da obra, de modo que a sua bagagem musical é inserida em sua performance, ele não é considerado co-criador da obra. Veremos este ponto mais adiante.

Em sua dissertação, Leonardo Albuquerque Lobo relaciona a complexidade com a música pelo viés do intérprete. Lobo foca seu trabalho nos aspectos inconscientes da performance que podem trazer distorções às intenções do compositor que são chamadas de heurísticas e vieses²⁴. Para Lobo (2012, p.16), o objeto e o sujeito de Morin são relacionados respectivamente pela performance e pelo performer. Lobo, ao citar palavras de John Rink²⁵ (LOBO, 2012, p.57), afirma que o performer não seria “só um mediador”, mas sim “um elemento ativo” na performance de uma obra. Há uma relação complexa entre a obra e o *performer*, uma relação que vai além do *performer* apenas obedecer a ordem dadas pelo compositor através das informações da partitura, mas incorporar a bagagem musical do *performer* de forma inconsciente. Em outras palavras, o performer não se apresenta apenas como uma ferramenta mecânica que reproduz o conceito da obra apresentada pelo compositor, mas um organismo vivo que interpreta a proposta da obra – mesmo que possua a intenção de se manter o mais fiel possível ao que o compositor propõe – somando-se a toda a noção de interpretação e a técnica que lhe foi desenvolvida até o momento da performance em questão. Concluindo assim que cada performance é relativamente diferente uma da outra, mesmo se tratando do mesmo *performer*.

²³ Para fundamentar esta afirmação, Nyman usa o exemplo da obra *Treatise* de Cornelius Cardew, ao qual a partitura é formada apenas por gráficos abstratos sem uma determinada significação, deixando o *performer* livre para a interpretação (Nyman, 1999, p.9-10).

²⁴ Como retirado da dissertação de Lobo: “Compreendemos as heurísticas como atalhos mentais; e os vieses como erros sistemáticos gerados pelas heurísticas, que conduzem a uma conclusão inverídica ou tendenciosa” (Lobo, 2012, p. 12).

²⁵ John Rink (2008) acrescenta no seu modelo de interpretação a ideia que muitas das decisões podem ser intuitivas e que uma das tomadas de decisões que o *performer* pode realizar é sobre que tipo de *interpretação* ele deseja realizar – fundamentada em processos sistemáticos cuidadosamente refletidos ou através de processos intuitivos. Temos, portanto, que o indivíduo que toma tais decisões, conscientes ou não, é aquele que realiza a *interpretação*. Ao tratarmos da *interpretação performática*, temos que o indivíduo tomador de decisão é o próprio *performer*; desta forma ele não atua só como um mediador, mas também como um elemento ativo (Lobo, 2012, P.57).

Puig por sua vez nos mostra o ponto de vista da obra que apresenta algum grau de abertura, ou seja, em que o compositor impõe certos limites e cabe ao intérprete compreender a proposta e trabalhar com os materiais dados ou “reconstruir a obra musical a partir da partitura” (PUIG, 2014, P.125). Devido a certa liberdade de interpretação de cada intérprete, determinada performance acaba sendo única, pois os aspectos de interpretação da obra não são literais, ou seja, exigem a interpretação até certo ponto particular do intérprete (CAGE apud NYMAN, 1999, p.10²⁶).

O intérprete unifica as informações fornecidas pelo compositor com a sua própria biografia para executar a obra (FALLEIROS, 2012, p. 72-73). Esta biografia do *performer*, porém pode trazer consigo alguns vícios de linguagem que são indesejáveis para alguns compositores. Estes vícios de linguagem podem remeter a frases idiomáticas como no caso, por exemplo, do jazz, e esta referência mesmo que inconsciente pode trazer associações que fogem das intenções de determinado compositor. A chamada “Música Intuitiva” é a forma que Stockhausen usou para definir e restringir os elementos das suas obras que contém improvisação para justamente evitar estes vícios de linguagens. Isto inclui alguns cuidados para que o *performer* não caia nas tentações dos vícios da técnica tradicional dos instrumentos assim como cuidados para a obra não ser repetida identicamente²⁷.

Tomamos os preceitos de abertura (ECO, 2013) e indeterminação (CAGE, 1961) para alguns aspectos de nosso trabalho, ou seja, para o desenvolvimento do processo criativo. Acreditamos que assim tornaremos o resultado final mais fluido e mais complexo devido ao resultado final incorporar a bagagem pessoal do intérprete. Tal resultado seria de fato impossível caso restringíssemos o intérprete a apenas seguir regras estritas.

²⁶ “Uma *performance* de um composição ao qual a *performance* é indeterminada é necessariamente única. Não pode ser repetida. Quando *performada* pela segunda vez, o resultado é outro do que outrora foi. Assim, nada é concluído por esta *performance*, logo que esta *performance* não pode ser agarrada como um objeto no tempo” (Cage apud Nyman, 1999, p.10).

²⁷ Assim como Stockhausen esclarece: “A partitura também diz que se você começa uma nova apresentação e ela soa como a anterior, pare e comece novamente. Da mesma forma, se chega a um fim e o fim soa como um fim que já ocorreu, os instrumentistas devem continuar e tentar encontrar um fim que não ocorreu antes” (Stockhausen; Maconie, 2009, p. 95). Neste exemplo citado por Stockhausen ele não fala de uma obra específica mas sim do processo usado em algumas de suas obras em meado do fim da década de 1960 e começo de 1970.

Embora exista esta relativa abertura, é preciso estar alerta para a questão da unidade da obra. Esta questão pode se tornar particularmente problemática em se tratando deste tipo de obra. Para que possamos compreender uma obra, tanto de perfil aberto quanto fechado, é necessária a devida atenção para a relação entre as partes e para o todo, isso por que todos os pequenos detalhes podem se relacionar entre si e contribuir para a concretização da obra.

Este aspecto de inter-relação dos elementos pode ser também analisado sob o estudo da improvisação livre, etapa que incorporamos como preparatória a nosso processo criativo. Falleiros afirma que o improvisador é também fruidor do que ele próprio (ou dele e de seus colegas) produz(em) (FALLEIROS, 2012, p.75), semelhante ao conceito de autopoiesis. Ao mesmo tempo que o improvisador como *performer* produz o som, sendo assim o sujeito que age, deve estar atento para como este som se comporta e como o som já produzido influi na próxima tomada de decisão que o *performer* fará. Em um grupo de *performers* o mesmo acontece, de forma mais complexa devido à maior quantidade de informações. Logo, o *performer* é o compositor, o intérprete e o ouvinte ao mesmo tempo. Falleiros afirma que a condição do ouvinte também é relativa, já que – dado que uma obra pode apresentar várias vozes ou vários fatores que possam ser observados, por exemplo, as alturas, o timbre a relação de duração, etc. – o foco de concentração pode variar para aquilo que o ouvinte se interessar mais naquele momento de escuta. Esta visão mostra a complexidade mesmo para a audição, tornando a experiência de ouvir música diferente a cada escuta, ou seja, pode-se mudar o foco da audição cada vez.

A questão do ouvinte na obra também afeta ao improvisador como ouvinte, visto que esta habilidade é uma ação fundamental para a Livre Improvisação. Dado que a improvisação como concebemos não pretende apenas lidar com o sistema de expectativas a partir da memória [como a criação a partir de uma memória discursiva], é difícil de imaginar que alguma escuta dependente de uma escolha consciente, proposital e de cunho estético seja feita no momento da recepção da performance. Isto porque, pelo menos conceitualmente, da Livre Improvisação deveria ser algo do qual não se pode supor nada. Dar ao ouvinte que não está tocando, a possibilidade de uma fruição engajada quando lhe oferecemos a responsabilidade de construção cooperativa da obra a partir de seus próprios modelos de escuta é uma individualização da escuta que se afigura antes de tudo, mais como um convite à virtualidade do que como uma possibilidade de concretização da parceria. Assim, não faz sentido

que a improvisação conte com a participação efetiva do ouvinte como coprodutor de uma obra: afinal a improvisação, em sua condição apenas de *performance* e referências não é uma obra; assim como o ouvinte que apenas observa passivamente o jogo de relações para a construção da improvisação, não é um artista (Falleiros, 2012, P.58).

Na música experimental se procura um resultado ainda não previsto anteriormente²⁸. A relação entre “coisas causadas e causadoras” se faz presente aqui. Existe uma relação internamente ligada entre os elementos que compõe o todo complexo da obra. Não temos a figura do compositor e do intérprete assim totalmente distanciada e trabalhando de forma completamente dissociada, mas a soma das unidades se tornando o múltiplo. A proposta do compositor e a técnica instrumental do *performer* se somam de forma complexa, dificilmente se tornando separáveis para o ouvinte na hora da performance. Em muitos casos da música experimental, temos o intérprete não apenas como quem concretiza a obra, ou seja, concretiza o conceito do compositor, mas este intérprete deve tomar decisões e resolver problemas que afetarão diretamente no resultado da obra. Estas decisões serão diversificadas pelos diversos intérpretes de uma obra, cada um levando em considerações o conceito apresentado pelo compositor somado a suas próprias experiências agregadas no decorrer de suas vidas.

Por outro ponto de vista da unidade, Fernando Hiroki Kozu em sua dissertação expõe os elementos complexos da música do compositor inglês Brian Ferneyhough, e num dado momento o autor chama atenção para a unificação dos elementos que permeiam a obra deste compositor. Kozu, fundamentando-se no trabalho *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea* (1988) de Sílvio Ferraz, afirma que a obra de Ferneyhough propõe a possibilidade de uma escuta complexa, não havendo um cronograma certo ou uma única direção a seguir. A mesma obra pode ser ouvida de diversas formas não havendo um padrão de escuta (KOZU, 2003, p.41).

²⁸ E esta é uma das fundamentais diferenças entre a chamada música experimental e a música de vanguarda. Como Joaquim M. Benitez explica: “the way it is used to destroy the composer's overall control of the sound result and thus to produce an experimental act the outcome of which cannot be foreseen. I the way it is used to destroy the composer's overall control of the sound result and thus to produce an experimental act the outcome of which cannot be foreseen” (Benitez, Joaquim. 1978. P.71.72).

Entendemos que a música de Ferneyhough cria um ambiente de complexidade ao ponto de haver múltiplos focos em uma mesma obra, ou seja, não há uma direcionalidade “correta” de escuta ao qual o ouvinte deve se ater e seguir. Em outras palavras, há em Ferneyhough uma ambiguidade nos possíveis caminhos que o ouvinte pode seguir ao apreciar seu trabalho. Esta ambiguidade nos permite pensar a forma como resultado da interdependência entre as partes que a compõem, uma forma que abstrai da linearidade como base conceitual. E o autor chama atenção para a semelhança deste raciocínio com o pensamento de Morin²⁹: a importância do múltiplo e do uno para a formação da obra.

2.2.2 INCERTEZA E INDETERMINAÇÃO

O conceito de incerteza abre nosso campo de conhecimento para fenômenos não determinados e nos tornamos conscientes das complexidades do mundo, onde o conhecimento humano assumiria a ambiguidade ou mesmo a parcialidade e não tomaria apenas como verdade um objeto íntegro e imutável. Tornamos-nos cômicos que não há uma única resposta para um problema, mas podemos considerar múltiplas respostas para cada problema apresentado – inclusive as respostas podem mudar de tempos em tempos. Assim como no ambiente musical, existe o questionamento sobre a obra de arte intocável e a sua identidade imutável. Os compositores da chamada música indeterminada por sua vez abririam o campo musical para as incertezas e a possibilidade de um resultado relativamente imprevisível ao qual o reconhecimento da obra não estaria especificamente nos aspectos apresentados na performance, mas sim no conceito por trás da obra.

O conceito de indeterminação nos remete aos conceitos de desordem e incerteza e abrem a questão para a abertura de uma obra, isto é, para resultados que fogem do determinismo empregado em boa parte da música ocidental, ao qual devem se interpretar os símbolos da partitura e transformá-los em sons de acordo com a vontade do compositor. Quais seriam os graus de

²⁹ Ibidem, p. 39-40.

ordem e certeza empregados em uma obra de arte? O quanto o compositor em sua obra abriria espaço para fenômenos aparentemente desordenados ou incertos? O quanto essa abertura traria a questão da autoria de uma obra? Umberto Eco relata como a arte contemporânea tende a interpretações ambíguas e nos proporciona variadas possibilidades de resultados combinados, trazendo assim a relação com a complexidade:

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fluído um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma "ambiguidade" de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes (ECO, 2013, p.93).

Para que o sentido de abertura aconteça e o resultado contenha o grau de indeterminação desejado podemos contar com o recurso da improvisação. Assim como Martins (2015, p.83), podemos classificar a improvisação em dois grupos: o da improvisação livre e o da improvisação idiomática. A improvisação pode se caracterizar por um nível mais restrito de seus elementos – como no jazz estilo *bebop* (FALLEIROS, 2012, p.23) – quando se improvisa de forma idiomática, e até um nível mais aberto – como na improvisação livre –, mas ainda assim mantendo um limite de elementos para se obter coerência (DA COSTA, 2009, p.85). A improvisação amplia as possibilidades dentro de uma obra e torna o seu resultado relativamente indeterminado. Varia-se o nível de elementos que podem ou não ser usados numa improvisação. Para o presente trabalho, nos ateremos à improvisação livre devido à proximidade desta com a proposta relativamente aberta da composição.

É comum associar os termos de abertura de uma obra com os termos de indeterminação e de improvisação. Da Costa também nos alerta para a diferença entre os termos indeterminação e improvisação e a frequente confusão em seu emprego:

Em ambos a música parece prescindir da ideia de autoria e o resultado final parece em aberto. Ocorre que, dependendo da maneira como é proposto o jogo improvisatório, de como são estabelecidas as regras de tal jogo, tendemos para resultados que

não expressam bem a ideia de indeterminação ao passo em que nem toda música proposta enquanto indeterminada pressupõe improvisação ou mesmo arbítrio da parte do intérprete. [...] tal confusão se deve à maneira como se cultivou a prática de improvisação, principalmente na Europa dos anos 60, como atividade afim com os preceitos da música estadunidense de caráter indeterminado (DA COSTA, 2009, p.18).

Da Costa (2009, p.17) também nos alerta para a problemática de existirem performances da mesma obra muito distintas uma das outras, de modo que em se tratando de obras de caráter indeterminado podemos levantar a dúvida sobre a “noção de autoria”. Como uma obra que possui um resultado a priori muito diverso pode ser tomada como a mesma composição? Para a resposta a esta pergunta Da Costa cita James Pritchett em defesa de John Cage e diz que a solução para este dilema “é ignorar a música e lidar com as ideias por trás dela” (PRITCHETT, 1999, p.2, apud DA COSTA, 2009, p.29).

Espera-se que a obra contenha algo que a faça ser reconhecida como tal peça especificamente para que seja chamada de obra “X” do compositor “Y” e não apenas uma improvisação do intérprete “W”. O intérprete interpretará as ideias do compositor e vai ser fundamental para o resultado final da obra, mesmo que o que defina a obra não seja o seu reconhecimento de uma sequência determinada de eventos sonoros. As diferenças de interpretação e performance de uma obra podem variar consideravelmente, chegando ao ponto de a obra não ser reconhecida apenas pelo resultado sonoro mas sim por todo o conceito envolvendo sua criação.

Ampliando nossa perspectiva sobre fatores de indeterminação e incerteza no processo de composição ao qual existe algum grau de abertura, um dos problemas encontrados por compositores contemporâneos se encontra na notação deste material, pois, a forma tradicional de notação, ou seja, o pentagrama, não é devidamente apto à representação de todos os eventos sonoros. Isto não quer dizer que o sistema de pentagrama deva ser totalmente abandonado, mas sim que este é complementado com outras formas de notação nem sempre usuais, exigindo da partitura uma bula própria para a decodificação de seus signos. O resultado sonoro na interpretação da partitura por parte do intérprete não deve ser apenas a leitura literal das informações contidas na partitura, isto é, existem alguns conteúdos na partitura que devem ser subentendidos pelo intérprete devido ao conhecimento que este possui,

seja do conhecimento de seu próprio instrumento, seja do conhecimento de elementos formais de determinado repertório. Os signos inseridos no papel não fazem sentido para quem não possui o conhecimento prévio de leitura. A partitura faz parte de uma cultura.

Pressupõe, como condição para sua existência, que uma partitura seja admitida como um suporte válido para a comunicação de uma ideia, da qual se parta para a realização de uma performance musical. Nada disso é possível sem as pessoas, sem suas escolhas ou fora do contexto de uma herança europeia no musicar. E, conseqüentemente, sem as inter-relações de poder que existem ali (PUIG, 2014, p. 121).

Entendemos que Puig nos informa que a partitura não é algo intuitivo e passível de leitura de modo apenas empírico, mas sim um meio de comunicação que necessita de um estudo prévio para que possa ser devidamente interpretada. Logo, a partitura tradicional funciona muito bem quando se lida com o repertório apropriado, mas quando o objetivo é diverso deste, o seu uso começa a se tornar complicado e ineficaz e uma adaptação ou uma mudança radical é necessária. Ademais, o pentagrama é funcional para representar, principalmente, alturas e durações de notas de timbres fixos, porém seu uso se torna mais complicado quando se trata de parâmetros tímbricos, de comportamentos sonoros mais complexos, ou de outras formas de organização temporal dos elementos constituintes da obra que propõem uma mudança na forma de ver o tempo como algo sequencial, cronológico.

Assim como a ciência clássica cartesiana, ele foi muito útil para a solução dos problemas em determinado período da história, porém no momento presente necessitamos de algo que englobe a complexidade³⁰ do fenômeno musical. O timbre, por exemplo, é um elemento deixado como secundário nesta representação, aspecto que é devidamente destacado por Trevor Wishart em sua busca por uma descrição mais adequada do som (1996, p.12-25).

Para o presente trabalho procuramos trabalhar com gráficos que evidenciem o espectro sonoro e também uma forma de evidenciar a abordagem das técnicas no instrumento. Em alguns casos será mais

³⁰ Assim como o poema de Luís Vaz de Camões “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, os tempos mudam e as vontades de se produzir música também mudam.

importante descrever como o instrumento será executado do que a descrição de como será o som produzido por tal abordagem. Existe aqui uma questão relativa de abertura para a performance que poderá trazer variações no resultado final dependendo do equipamento que o intérprete escolher para a *performance*.

Concluindo este capítulo, o que desejamos em nosso processo criativo é incorporar um grau de indeterminação em que o resultado da obra não seja exatamente sempre o mesmo, mas que possam ocorrer transformações consideráveis de uma performance para outra. Em outras palavras, a obra terá suas características de unidade, porém que não seja executada como uma repetição literal a cada performance. Os gestos, as técnicas, e os timbres serão os elementos de invariância, enquanto a forma e a linearidade dos acontecimentos trarão os elementos de indeterminação. Consideramos a forma como indeterminada devido a ela se apresentar como consequência do início até o término das ações desejadas. Definindo alguns pontos e abrindo outros para espontaneidade do momento da performance, nos aproximamos do pensamento complexo em que se tem a consciência de que o controle humano perante a natureza é parcial. A indeterminação abrirá assim o caminho para a renovação da obra a cada performance e ativará a sua vivacidade ao invés de se tornar um objeto estático e rígido. O conteúdo proposto pelo compositor e a bagagem do *performer* tornará o resultado mais complexo. Diferentemente da simples soma das ideias do compositor e do *performer*, existe uma troca de saberes que contribuirá para a complexidade da performance.

No próximo capítulo vamos levantar alguns conceitos da música experimental e realizaremos análises de obras referenciais do repertório para que possamos assim embasar os conceitos da obra em questão.

3 A MÚSICA EXPERIMENTAL

Como enfatizamos nas seções anteriores, o objetivo deste trabalho consiste em estabelecer uma relação entre o pensamento complexo de Morin e os princípios da música experimental, a qual dará suporte para o nosso processo de criação musical. Neste presente capítulo falaremos sobre alguns aspectos importantes da música experimental e também relacionaremos alguns destes aspectos com o pensamento complexo assim como das criações em questão. Nesta seção também tentaremos esclarecer a ideia de técnica estendida, ferramenta importante em nosso processo de experimentação musical. Também realizaremos uma análise de exemplos do repertório de forma a contextualizar nosso trabalho dentro do universo da música experimental. Estes pontos são de extrema importância para este trabalho, pois aqui tentaremos apresentar a música experimental e também justificar como ela pode dialogar com a complexidade de forma satisfatória. Devido à abrangência de seu conteúdo, faremos um recorte de pontos específicos da música experimental: *questão autoral, duração e forma, tarefas e atores, abertura da obra, notação, técnicas estendidas e preparação do instrumento*.

Também é válido lembrar, para se evitar qualquer mau entendimento, que a vertente poética denominada música complexa³¹ se relaciona de maneira indireta ao pensamento complexo de Morin³². O objetivo desta música chamada “complexa” é um tanto diversa do que é proposto para este trabalho no que se refere à exploração dos limites técnicos do instrumentista (DEL

³¹ Como definido por Mario Del Nunzio: “Por música ‘complexa’, como colocado aqui, entendemos tanto a ‘nova complexidade’, como normalmente se refere à produção de compositores como Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, James Dillon, Richard Barrett, etc., especialmente desde a publicação do artigo ‘*Four Facets of the New Complexity*’, de Richard Toop (Toop, 1988), como a música ‘complexista’ ou a música ‘complexa radical’, como definidas por Claus-Steffen Mahnkopf (Mahnkopf, 2002b) e por Frank Cox (Cox, 2002), em referência à produção de compositores como Klaus K. Hübler, Mark André e Aaron Cassidy, além dos próprios Mahnkopf e Cox. Em qualquer um dos casos, são válidas as características gerais da música ‘complexa’, como apontadas por Mahnkopf (2002b, p. 56): ‘1. densidade e rapidez dos eventos; 2. complexidade das estruturas rítmicas e de alturas; 3. abundância de morfologia; 4. polifonia (real / microparamétrica), no sentido de um alto grau de dissociação na discursividade; 5. poli-processualização de direcionalidades formais; 6. ‘surplus (excesso) aperceptivo; 7. modo de escuta diagonal; 8. semântica imanentística; 9. expressão expressivista; 10. multi-perspectividade e multidimensionalidade da empiricidade da obra de arte, especialmente do tempo musical; 11. desconstrucionismo do caráter da obra e da situação de performance; 12. complexidade complexista, em contradistinação às outras formas de complexidade’”. (DEL NUNZIO, 2011, p.16, nota de rodapé.).

³² Assim como já mencionados na página 35 no capítulo 2, subcapítulo 2.2.1.

NUNZIO, Mario, 2011, p.84), aspecto que não é o foco de atenção do presente trabalho. Entretanto, os processos de escuta complexa explorados pela poética da música complexa, como mencionados por Fernando Kozu, apresentam forte relação com os objetivos estéticos explorados em nosso processo criativo.

Para compreendermos a música experimental³³, traremos como base os ideais do compositor americano John Cage assim como de outros compositores que se destacam por suas investigações sobre novas formas de fazer musical, tais como Cornelius Cardew, Christian Wolff e Morton Feldman. Também traremos para a discussão compositores e instrumentistas que trabalham com a guitarra elétrica de forma experimental, a exemplo de Keith Rowe, Stefan Prins, Mario Del Nunzio e Matthias Koole.

Em seu texto intitulado *Silence*, John Cage apresenta um paradoxo sobre o compor musical. O paradoxo seria o da “não-intencionalidade intencional” (*a purposeful purposelessness* ou *a purposeless play*) (CAGE, 1961, p.12). Assim como Morin, que apresenta um conceito sem barreiras rígidas e definidas, mas que precisa ser formalizado em uma argumentação textual que busca transmitir a essência de suas ideias, Cage também nos traz o paradoxo de lidarmos com a ambiguidade. Tanto Cage quanto Morin não definem e fecham seus conceitos de forma rígida assim como não apresentam respostas prontas e práticas, mas apresentam perguntas sem respostas únicas e unívocas. A proposta dada por ambos é a busca por soluções criativas e diversificadas³⁴.

Porém, Cage e Morin tratam certos assuntos de forma diversa, como, por exemplo, na relação entre sujeito e objeto. Assim como Morin defende a maleabilidade da relação entre sujeito e objeto, Cage, de acordo com Vera

³³ É válido lembrar que o nome “música experimental” é criticado por Jennie Gottschalk por não fazer jus a algo relacionado à composição propriamente. Gottschalk afirma que o termo “experimental” implica um procedimento específico científico ao qual não se enquadra em todos os processos da música dita experimental (Gottschalk, 2016, p.13). Gottschalk cita Robert Ashley na defesa de sua crítica: “Composição é tudo menos experimental. É o que resume a expertise. Ela pode ser aleatória ou propositalmente imprevisível em seus sons específicos, ou propositalmente exploradora dos sons. Mas experimental é a palavra errada” (ASHLEY apud GOTTSCHALK, 2016, p.13).

³⁴ Murray Schafer, assim como Morin, nos remete à segunda lei da termodinâmica para fundamentar a complexidade do mundo através da tendência ao caos e relaciona esta mesma lei para ilustrar a música indeterminada (SCHAFFER, 1992, p.249). A música indeterminada estaria assim criando uma miniatura do que seria o caos do universo para propiciar resultados que não seriam obtidos pela racionalidade humana.

Terra (2000, p.79), vai além e rompe com o dualismo apresentado nesta relação. Entendemos que Cage, influenciado pelos ideais do Zen-budismo, busca romper com as suas próprias vontades egocêntricas para assim obter a “não-intencionalidade”. O ideal de Cage seria da mínima interferência com os sons da natureza, em outras palavras, deixar os sons livres sem que haja interferência (Cage, 1974, p.80 *apud* Terra, 2000, p.79).

Prosseguindo com a definição da música experimental, vamos entender como foi cunhado o termo. No livro *Experimental Music: Cage and Beyond*, Michael Nyman (1999, p.1)³⁵ baseia o conceito de Música Experimental em três excertos de John Cage. Parte de uma das frases deste livro já foi usada na introdução de nosso trabalho (p.2) para exemplificar um dos aspectos da música experimental. Partimos então para outra frase que segue logo abaixo:

A vida ocorre a cada instante e este instante está sempre mudando. Uma coisa esperta a se fazer é abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som antes que o pensamento de alguém tenha a chance de torná-lo algo lógico, abstrato ou simbólico³⁶ (CAGE, 1952, *apud* NYMAN, 1999, p.1).

O que podemos perceber nesta frase é o foco de Cage na intuição, podemos até dizer no irracional do ser perceptivo. Cage propõe a apreciação do som antes que este som seja processado de qualquer forma racional pelo ouvinte. Possível ou não, o que Cage propõe é uma forma intuitiva de escuta, de maneira a considerarmos o som sem qualquer parâmetro anterior que nos remeta a algo já familiar. Um som puro sem qualquer tipo de semântica. O exercício proposto por Cage pode ser de extrema dificuldade, já que desde que nascemos estamos habituados a ouvir e interpretar os sons (mesmo em estágios muito prematuros como um bebê ouvindo a voz de sua mãe, por exemplo) e os sons trazem não só frequências sonoras, mas informações embutidas de significados. Podemos compreender uma proposta de “limpeza” dos ouvidos e, principalmente, também a aceitação de sons diversos que

³⁵ Optamos pelo uso do livro de Nyman para definir o que seria música experimental para nosso trabalho, assim como delimitaremos como estes preceitos influíram na criação poética da nossa obra em questão.

³⁶ For living takes place each instant and that instant is always changing. The wisest thing to do is to open one's ears immediately and hear a sound suddenly before one's thinking has a change to turn it into something logical, abstract or symbolical. John Cage (1952).

anteriormente poderiam ser considerados como ruído e agora se tornam parte da música ou a própria música. Neste aspecto, o termo ruído perderia sua designação e todos os sons seriam recebidos como música, bastando ao ouvinte aceitá-lo como tal.

Quando nos remetemos à ideia de Morin sobre a complexidade, nos tornamos cômicos da aceitação para o não racional e para a falta de ordem do universo, ou seja, para o ruído. Como podemos observar, a concepção de Cage enfatiza a direção ao não racional, a não ordem (CAGE, 1974 apud TERRA, 2000, p.91). Para que possamos enfatizar os aspectos irracionais e a falta de ordem é preciso admitir ter a noção de que estes aspectos são naturais do universo e este é o ponto em que Morin e Cage se conectam. Estando abertos ao não racional e à falta de ordem, procuramos nos opor ao determinismo que delimita barreiras restritivas sobre o que pode ser visto como som musical e som não musical (ruído).

Vera Terra aponta para a desconstrução do conceito dualista de objeto/sujeito proposta pelas ideias de Cage. Podemos partir de um contexto generalizante em que compreendemos o sujeito como o ser dominante de um objeto, e a existência deste objeto como forma de satisfazer o desejo deste sujeito. Terra afirma que Cage, primeiramente pela renúncia do controle de suas obras e, em um segundo momento, pela própria renúncia da obra, estaria assim quebrando com o dualismo (TERRA, 2000, p.82) deste contexto. Cage quebra este dualismo ao se abster de sua própria vontade e da manipulação do objeto em prol de seu desejo. Podemos nos questionar até que ponto esta proposta de Cage de fato alcança seu objetivo de não influenciar a obra, porém achamos mais sensato nos atermos aos meios que Cage procedeu para almejar tal intuito, incluindo os processos de acaso constituídos através da influência do livro de sabedoria chinesa *I Ching*. Não cabe a nós a crítica se de fato o objetivo de Cage foi atingido já que o próprio objetivo do compositor não era a resposta para as questões, mas sim as próprias questões.

Existiria uma diferença fundamental entre o conceito da música experimental e outras vertentes da música contemporânea e é justamente este ponto que Nyman nos aponta para estabelecer a diferença entre a música experimental e a música de vanguarda, representada por Pierre Boulez e

Karlheinz Stockhausen³⁷ (NYMAN, 1999, p.2). E o exemplo que melhor ilustra esta diferença conceitual estaria, de acordo com Nyman, na obra “4’33” de John Cage (idem).

4’33” é a evidência inicial da mudança radical nos métodos e funções da notação ao qual a música experimental se trata. Uma partitura pode deixar de representar sons por meios de símbolos específicos ao qual chamamos de notação musical, símbolos que são lidos pelo *performer* que faz o seu melhor para ‘reproduzir’ da forma mais acurada possível os sons da composição inicialmente ‘ouvida’ e transcrita³⁸ (NYMAN, 1999, p.3-4).

Nota-se na partitura de 4’33” (Figura 3.1) a ausência de informações precisas para a reprodução da obra. Não há a determinação para qual instrumento ou informações de como a obra deve soar. A única ordem que viria do compositor é para o interprete se manter em silêncio, no caso representado pela palavra *tacet*, como podemos ver logo abaixo.

³⁷ Embora Boulez não abra mão do controle de suas obras, Stockhausen trabalhou de forma relativamente livre como relatado no capítulo *Música Intuitiva* do livro *Sobre A Música* (STOCKHAUSEN; MACONIE, 2009, p. 94).

³⁸ Do original: 4’33” is early evidence of the radical shift in the methods and functions of notation that experimental music has brought about. A score may no longer ‘represent’ sounds by means of the specialized symbols we call musical notation, symbols which are read by the performer who does his best to ‘reproduce’ as accurately as possible the sounds the composer initially ‘heard’ and then stored. Tradução nossa.

I
TACET

II
TACET

III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

Figura 3.1: Partitura de 4'33" de John Cage.

Existe uma nota do compositor referente à *performance* de estreia da obra, realizada pelo pianista David Tudor. Na nota afirma que o nome da obra é o total de duração de sua *performance*, ou seja, “4’33”. O aspecto da duração é o que vai determinar o nome da obra.

O que observamos neste exemplo da música experimental é a capacidade de abertura para acontecimentos incertos podendo abranger diversos resultados. O resultado sonoro abrange a complexidade do inesperado, do que antes era ruído, porém aqui se torna a própria obra.

Em outros casos as situações podem variar conforme a intenção do compositor e do grau de indeterminação à interpretação. Cada peça contém suas próprias regras particulares que criam certas restrições ou liberdades para o intérprete. O texto *Indeterminacy* contido no livro *Silence*, (1961) relata vários exemplos sobre obras que contém algum determinado grau de indeterminação.

Numa interação entre compositor e intérprete, a música indeterminada abre espaço para o intérprete tomar certas decisões baseadas nas ideias iniciais do compositor. O intérprete não é totalmente livre, mas adquire certa autonomia em seu trabalho sobre o material fornecido pelo compositor.

Às vezes um compositor irá especificar situações para serem organizadas ou enfrentadas antes dos sons serem feitos ou ouvidos; em outros momentos ele pode indicar o número e a qualidade geral dos sons e permitir aos *performers* prosseguir por eles em seus próprios caminhos. Ou ele pode inventar, ou pedir para o *performer* inventar, um instrumento particular ou um sistema eletrônico³⁹ (NYMAN, 1999, p.4).

A obra se produz pela soma das ideias do compositor e do intérprete, sendo necessário que o intérprete procure soluções para os problemas apresentados pelo compositor. Numa espécie de jogo, o compositor apresenta certo grau de liberdade ao intérprete. Cada intérprete em particular pode trazer resultados únicos que dependem da forma como o material proposto é trabalhado em sua individualidade interpretativa. Esta abordagem, por sua vez, pode ser relacionada à ideia de unidade advinda do pensamento complexo de Morin, em que “‘unidade’ dialoga-se constantemente com ‘multiplicidade’⁴⁰” (PARSONS apud NYMAN, 1999, p.6.).

Vamos a seguir enumerar alguns conceitos da música experimental para que possamos nos aprofundar das questões trazidas pelos compositores desta vertente. Seguem nas próximas páginas alguns conceitos e problemas que fundamentam a música experimental.

3.1 A QUESTÃO AUTORAL

Uma das questões levantadas pela música experimental está na atribuição de autoria. Para grande parte dos compositores da tradição posterior à renascença até os dias atuais, a identificação da peça é um atributo de

³⁹ Do original: Sometimes a composer Will specify situations to be arranged or encountered before sounds may be made or heard; at other times he may indicate the number and general quality of the sounds and allow the performers to proceed through them at their own pace. Or he may invent, or ask the performer to invent, particular instruments or electronic systems. Tradução nossa.

⁴⁰ Do original: “‘unity’ becoming ‘multiplicity’”.

fundamental importância, e aqui se incluem os compositores de vanguarda tais como Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen (NYMAN, 1999, p.9). Entretanto, neste contexto da vanguarda, a problemática se apresenta justamente pela quantidade de possibilidades de (re)configuração do resultado sonoro, que ampliam o que entendemos como uma *composição*⁴¹ de música experimental.

Logo, quais seriam tais critérios para se definir uma *composição* experimental? Tal solução pode se apresentar em “ignorar a música e lidar com as ideias por trás dela” (PRITCHETT apud DA COSTA, 2009, p.29). Ou seja, a música experimental apresenta outros quesitos de identificação diversos ao que é comumente assumido pela tradição musical europeia. O conceito da obra se torna sua principal característica. Como Nyman relata:

Uma descrição de uma performance em particular pode dizer pouco sobre seu conceitos musicais, e uma descrição da partitura pode dizer muito sobre possíveis interpretações para que ela seja utilizada de qualquer forma⁴² (Nyman, 1999, p.10).

Podemos nos questionar até onde vai a integração entre compositor e intérprete de modo que o resultado final se produza pela união dos conhecimentos e experiências de ambos. O resultado assim é uma relação complexa entre ambos, o compositor ao propor desafios para o intérprete e o intérprete ao achar soluções para estes desafios. Assim, o compositor se apresenta não como uma autoridade à qual o intérprete deve obedecer. O compositor é quem propõe as regras de um jogo maleável, porém não totalmente livre. Esta mudança da relação entre ambos e a abolição da autoridade do compositor pode nos trazer a dúvida de quem seria o responsável pela criação de uma obra e aqui voltamos as palavras de Puig já apresentadas na página 19 do primeiro capítulo: “Não é autor quem tem autoridade, mas quem de fato cria (PUIG, 2014, p.122)”. O que podemos entender da frase de Puig é que o compositor não impõe sua vontade sobre o intérprete, mas sim instiga-o a buscar soluções para um tema proposto. É o autor que traz à mesa a proposta do jogo e cabe ao intérprete dialogar com a

⁴¹ O termo *composição* aqui entraria em crise sobre seu próprio significado.

⁴² Do original: A description of a particular performance may tell you little of its musical concepts, and a description of the score may tell you too much about possible interpretations to be of any use. Tradução nossa.

proposta dada, estabelecendo um contexto de criação compartilhada, onde o intérprete também assume sua parcela de autoridade na realização da proposta artística. As suas decisões não são especificamente certas ou erradas, mas necessitam do intérprete seu envolvimento com a questão e adicionando sua própria bagagem musical ao processo criativo. Ao mesmo tempo que o intérprete tem o conhecimento técnico da *performance*, e aí inclui o domínio de seu instrumento, ele aceita o desafio proposto pelo compositor, que, por sua vez, acaba levando este intérprete para outros ambientes sonoros aos quais fogem o seu escopo de sua formação instrumental. Assim, ambos se complementam e contribuem para a construção de uma obra musical. A relação entre as unidades cria a multiplicidade, ou seja, o conhecimento do compositor e do intérprete se relaciona numa constante troca de informações tornando o resultado complexo, não havendo como separar de forma determinada onde se encontra a influência de um e a influência de outro. Aquilo que emerge não é nem o conhecimento apenas do compositor nem tanto apenas a bagagem do intérprete, mas é um terceiro conhecimento da junção complexa entre estes dois conhecimentos. A análise de uma *performance* construída através deste viés deve tomar nota desta relação complexa e não se resumir a separar os elementos e analisá-los separadamente.

Cage vai além neste quesito e levanta a questão sobre a sua própria relação de compositor e intérprete. Assim como já citado, Terra afirma que o compositor renuncia a sua própria autoria ao enfatizar o processo da obra e assim torná-la essencialmente não-intencional (TERRA, 2000, p.82). Podemos notar, por parte de Cage, uma intenção de dissolver a relação compositor/intérprete na tentativa de quebrar o paradigma determinista e classificatório que caracterizou a organização de saberes e expertises, modelando as relações sociais no contexto da tradição musical europeia. Esta tentativa de Cage gera uma dúvida sobre a necessidade da existência do compositor, em outras palavras, traz à tona uma reflexão sobre qual importância teria um compositor que não influi (ou que tenta não influir) sobre o próprio material que ele mesmo propõe. A atitude de Cage pode soar contraditória, assim como alguns aspectos do pensamento complexo de Morin.

Talvez estas abordagens de ambos, Cage e Morin, tenham o intuito de desenvolver um raciocínio que não poderia ser obtido através de meios lógicos

e racionais, e nos ajudem a desenvolver uma outra forma de pensamento, mesmo que as propostas de ambos não sejam de fato concluídas em sua totalidade. Nestes casos, as tarefas propostas entre arte e ciência, ou seja, por Cage e Morin são da compreensão de fenômenos aparentemente paradoxais ou contraditórios, logo, mesmo que de fato não possamos compreender totalmente o que ambos estão afirmando, tomamos o exercício desta compreensão como fundamental para o desenvolvimento do ser. Isto é, por mais que não consigamos compreender totalmente estes fenômenos, nos tornamos de alguma forma cômicos de parte deles. Nos deparamos aqui com a tentativa da quebra de conceitos estabelecidos (compositor/intérprete) ao mesmo tempo que notamos que Cage ainda se prende ao conceito de compositor. Este é um problema complexo devido a levantar ambiguidades, ou mesmo paradoxos, em seu processo. Cage traz a incerteza em jogo, ao invés de exigir a determinação e a indúbita certeza sobre a autoria de sua obra, se tornando assim autoridade máxima sobre o que e como a obra deve ser executada. Logo, Cage torna a decisão do intérprete relativamente aberta proporcionando certa autonomia e, por consequência, certa influência sobre os resultados alcançados na performance musical.

3.2 ABERTURA DA OBRA

A música experimental nos traz uma ideia de abertura da obra. A abertura para resultados diversos e interpretações diversas, porém com limites pré-estabelecidos, de alguma forma, pelo compositor. Esta abertura levanta algumas questões: quais seriam os graus de certezas empregados em uma obra de arte? O quanto o compositor em sua obra abriria espaço para fenômenos aparentemente incertos? O quanto esta abertura traria a questão da autoria de uma obra? A incerteza do resultado se faria pela ambigüidade da interpretação da obra? Existiria a ambigüidade na interpretação de uma tarefa dada pelo compositor? Tentaremos responder de forma adequada estas dúvidas nas próximas páginas.

Umberto Eco, na segunda metade do século XX, relata como a arte contemporânea avança para a “ambigüidade” e nos proporciona inúmeras possibilidades de resultados combinados.

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, freqüentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma "ambigüidade" de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes (ECO, 2013, p.91).

Assim, um conceito proposto pelo compositor possibilitaria mais de uma interpretação, tornando a indeterminação um fundamento de sua criação. Um dos elementos que podem estar abertos a indeterminação é a improvisação. A improvisação amplia as possibilidades dentro de uma obra e pode tornar o seu resultado indeterminado. Porém é válido notar que nem toda obra que incorpore a improvisação contém o caráter de indeterminação. Na improvisação varia-se o nível de elementos que podem ser ou não usados, podendo ir de um nível mais restrito - como no jazz estilo bebop (FALLEIROS, 2012, p.23) - até um nível mais aberto - como na improvisação livre - mas ainda assim mantendo um limite de elementos para se obter a devida coerência da obra (DA COSTA, 2009, p.85). No caso do primeiro exemplo existe uma expectativa de como este improviso deve soar assim como um método intrincado e restrito para chegar a tal fim, mas mesmo assim existe um grau de indeterminação nesta abordagem; já no caso do segundo, podemos considerar haver elementos de indeterminação de maior grau devido à abrangência contextual dos elementos e das conexões que podem ocorrer entre estes elementos. Em outras palavras, no improviso livre, podem ocorrer gestos sonoros mais diversos e menos convencionais.

É comum associar os termos de indeterminação e improvisação como sendo sinônimos, porém isto não pode ser dito como verdade. No caso da indeterminação, espera-se que o resultado não seja previsível ou previamente ensaiado antes para que o caráter de acaso e imprevisibilidade seja admitido. No caso da improvisação idiomática, o contexto reduz a possibilidade de indeterminação já que o resultado deve seguir uma estética pré-definida e

algumas regras mais restritivas, como o uso de determinada escala e o estilo de determinadas frases musicais que seguem um padrão estilístico aceitável.

O conceito de acaso pode ser relacionado com o conceito de indeterminação. Ambos trazem a noção de certa imprevisibilidade para o resultado sonoro, porém existe diferença entre os termos. Tomemos as definições de Cage relatadas por Valério da Costa para esclarecer a diferença entre cada um dos conceitos:

...o primeiro [acaso] significaria que uma operação de acaso [jogo de dados, consulta ao *I-Ching*, etc.] foi realizada para *fixar* uma proposta musical em uma partitura; o segundo [indeterminação] significaria que ao intérprete é legado um nível de liberdade para re-modelar o resultado sonoro e que 'mesmo o compositor deveria surpreender-se com ele' (DA COSTA, 2009, p.21).

Tanto o acaso quanto a indeterminação levam a obra a incorporar algum grau de incerteza, seja no processo de produção de materiais musicais durante o ato criativo ou no processo de performance resultante de sua interpretação. Este grau de acaso ou indeterminação é consequência do quanto o compositor define ou restringe como material da obra. Nestes casos, pelo grau de imprevisão do resultado, a mesma obra pode conter *performances* drasticamente distintas uma das outras. Esta distinção da obra pode trazer a questão da autoria de novo para nossa discussão e para que possamos ter uma noção da resposta a este problemas tomamos a solução dada por Cage:

A performance de uma composição que contém indeterminação em relação a sua performance é necessariamente única. Não pode ser repetida. Quando executada pela segunda vez, o resultado que surge é diferente do que o foi anteriormente. Nada, portanto, é realizado por tal performance, uma vez que essa performance não pode ser entendida como um objeto no tempo. Uma gravação de tal obra não tem maior valor do que um cartão postal; proporciona o conhecimento de algo que já aconteceu, no entanto a ação foi um não-conhecimento de algo que ainda não havia acontecido⁴³ (CAGE, 1961, p.39).

⁴³ CAGE, John. Silence. "A performance of a composition which is indeterminate of its performance is necessarily unique. It cannot be repeated. When performed for a second time, the outcome is other than it was. Nothing therefore is accomplished by such a performance, since that performance cannot be grasped as an object in time. A recording of such a work has no more value than a postcard; it provides a knowledge of something that happened, whereas

A solução dada por Cage não está livre de dúvidas. Como uma obra que possui um resultado a priori muito diverso pode ser tomada como a mesma composição? Para responder esta pergunta, retomemos a sentença em que Da Costa cita James Pritchett e diz que a solução para este dilema “é ignorar a música e lidar com as ideias por trás dela” (PRITCHETT apud DA COSTA, 2009, p.29). As questões levantadas pelos compositores que lidam com a indeterminação mexem com algumas das epistemologias de nossa tradição musical, como a divisão conservatorial de competências e expertises entre compositores e intérpretes, assim como o ideal de obra de arte enquanto um objeto resultante do trabalho individual de um gênio de absoluta habilidade, uma classificação ao estilo cartesiano de funções bem específicas para a qual não há dúvida sobre as posições de seus elementos. Assim como Morin nos traz a questão da complexidade do ambíguo, Cage nos põe em dúvida as funções do compositor e do intérprete na questão da indeterminação e em suas operações de acaso. Podemos notar aqui que, assim como o pensamento complexo, aquilo que emerge da música experimental quebra com o paradigma determinista e traz outra postura diante os fenômenos, neste caso, musicais. Uma obra não é estática e nem tanto a soma de elementos, mas sim uma relação complexa de interação e reflexão entre todas as suas partes.

3.3 DURAÇÃO E FORMA

A duração cronológica de uma obra é o quanto ela leva para se iniciar até o ponto de cessar. A duração de uma obra pode ser usada como uma espécie de mensura da própria obra. Em registros fonográficos podemos ter um tempo de duração fixo, já em apresentações podemos tomar como base um tempo aproximado. A duração de uma obra numa apresentação pode variar dependendo do andamento assumido pelos intérpretes ou também devido a aberturas da obra para improvisações ou processos indeterminados. A duração de uma obra pode ser a completude de uma tarefa.

the action was a non-knowledge of something that had not yet happened”. P. 39. Tradução nossa.

A duração de uma obra de música experimental que está aberta a interpretações relativamente diversas pode variar consideravelmente. A obra pode conter uma tarefa para o intérprete e simplesmente não se referir a uma necessidade de tempo mensurável. No caso de 4'33", o tempo de duração foi uma determinação do compositor. Em outros casos o tempo de duração varia de acordo com a conclusão do processo proposto (NYMAN, 1999, p.12). Para compreendermos o entendimento de Cage, Da Costa define o que seria o significado de forma e também o conceito de estrutura:

Forma seria a disposição no tempo de tudo aquilo que soa dentro de uma peça e *estrutura*, a divisão temporal definida pelo compositor previamente, dentro da qual a *forma* se desenrola (DA COSTA, 2009, p.34).

Assim sendo, a forma logo seria uma consequência temporal do desenvolvimento dos processos propostos na obra e teria como consequência correlata a definição de sua duração. Estes processos podem ser expressos variando entre dois minutos ou vinte e quatro horas (NYMAN, 1999, p.12), por exemplo. Se a duração dos processos que compõe a forma da obra for indeterminada, conseqüentemente a interpretação pode variar conforme for conveniente às intenções estéticas do intérprete ou à situação de concerto em que é realizada, não necessitando ter a mesma duração toda vez que for executada podendo se adequar ao tempo disponível em determinado concerto. Este assunto sobre a duração se relaciona diretamente com o próximo assunto sobre tarefas.

3.4 TAREFAS

A ideia de tarefa é uma característica atribuída por Nyman a alguns casos na música experimental (NYMAN, 1999, p.15). Como num jogo, a tarefa é dada ao intérprete para que este conclua uma ação. Muitas destas tarefas podem exigir soluções criativas do intérprete e também tornar a duração da obra consequência do término da tarefa, ou seja, indeterminada. Podemos tomar como exemplo a tarefa empregada por Takehisa Kosugi em sua obra *Anima 7* (1964), em que o intérprete deve tocar o mais lento possível (NYMAN,

1999, p.15). Esta tarefa pode trazer diferentes interpretações de acordo com o intérprete, o instrumento escolhido e o nível de silêncio obtido da sala do concerto.

Partindo para o exemplo dos processos adquiridos para este presente trabalho, temos uma tarefa que se baseia em inserir uma broca por entre as cordas e sobre o braço da guitarra e sacudi-la até que em um momento a broca se desvencilhe completamente das cordas e, como consequência, caia no chão. No decorrer desta ação, resultados sonoros são obtidos pela resistência inercial da inter-relação entre a broca, as cordas e o braço do instrumento, sendo que o ápice desta tarefa ocorre quando a broca enfim se solta da guitarra e cai no chão, culminando nas cordas vibrando e aos poucos silenciando até se estacionarem. A questão de quanto tempo pode durar este processo é relativa e depende de vários fatores, como a força empregada no instrumento; o quanto a broca está encaixada por entre as cordas; dentre outros. O fator determinante na tarefa é inserir o objeto no instrumento e balançá-lo até o objeto se desvencilhar do instrumento. Porém nenhum fator determina o tempo de duração deste processo.

3.5 NOTAÇÃO

Como já abordado anteriormente, a indeterminação exige uma capacidade de interpretação de formas não tradicionais de representação musical. Assim como já observamos o exemplo de 4'33", tomemos agora outro exemplo que ilustra o conceito de indeterminação em música. A peça *Treatise* (1970) (Figura 3.2) do compositor inglês Cornelius Cardew, no qual a partitura contém apenas gráficos e nenhuma indicação é feita pra explicar como esses símbolos gráficos devem ser interpretados musicalmente, ou seja, não há bula e nem qualquer outro tipo de indicações a procedimentos corretos de sua interpretação.

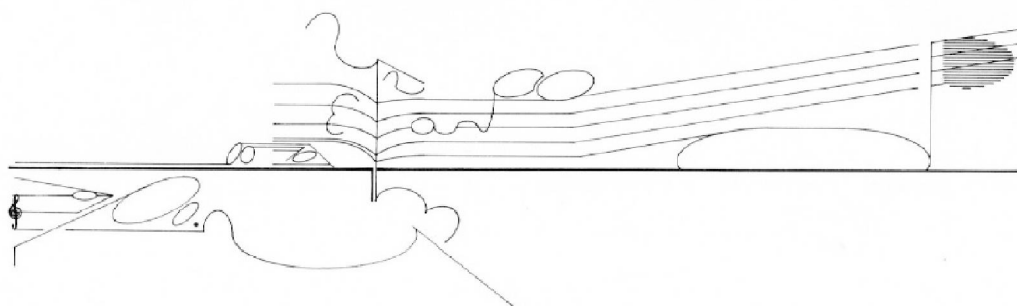


Figura 3.2: excerto da partitura de *Treatise* do compositor Cornelius Cardew (CARDEW, 1970, P.149).

O sistema de notação pelo pentagrama já foi bastante explorado desde o século XVII até o século XIX, durante o tempo de predomínio da música tonal, e ainda hoje dominam a música popular (KOSTKA; PAYNE, 1995, p.XX). Logo, para se obter novos resultados, e a música experimental tem esta intenção, precisa-se de novas abordagens. Morin em defesa de uma visão complexa do mundo nos fala sobre a “doença da teoria” e como os sistemas se tornam fechados para novas experiências, logo, para novos resultados (MORIN, 2005, p.15). Assim como Brian Eno descreve no prefácio da segunda edição de *Experimental Music: Cage and Beyond* de Nyman, a música experimental se apresenta como uma “música livre da narrativa e da estrutura literária, livre para ser pura experiência sônica” (NYMAN, 1999, p.xi). Logo, o desejo de criar novas formas de notação está intrinsecamente ligado ao desejo de criar novas formas de música.

O sistema de notação tradicional já apresentava dificuldades em representar a música que era imaginada por compositores desde o começo do século XX, como, por exemplo, o compositor francês Edgard Varèse.

[...] com a música 'tocada por um ser humano você precisa submeter um pensamento musical à notação, então, usualmente muito depois, o intérprete precisa se preparar de várias formas para produzir o que - se espera - emergirá como aquele som (NYMAN apud VARÈSE, 1999, p.4).

A problemática apontada por Varèse se refere a dificuldade de escrever certas ideias sonora para o papel de forma que seja interpretada devidamente

pelo intérprete. Trevor Wishart aponta outra problema para a notação musical e levanta esta questão para o que ele chama da música *lattice-based*⁴⁴ (WISHART, 1996, p.12). Wishart está se referindo à música europeia tradicional, na qual os parâmetros de altura e duração são predominantes e o parâmetro de timbre é secundário. De fato, Wishart afirma que a música não precisa ser baseada em alturas e duração (idem). Esta é uma perspectiva fundamental de seu livro *On Sonic Art* e abaixo podemos ver uma ilustração no lado esquerdo da *Figura 2.3*, no qual a altura (*pitch*) está representada pela linha vertical e o duração (*time*) pela linha horizontal. Wishart propõe assim uma terceira dimensão baseada no timbre. Como pode ser vista no lado direito da imagem abaixo (*Figura 3.3*), além dos dois parâmetros já mencionados, há um terceiro parâmetro na linha longitudinal ao qual se refere ao timbre.

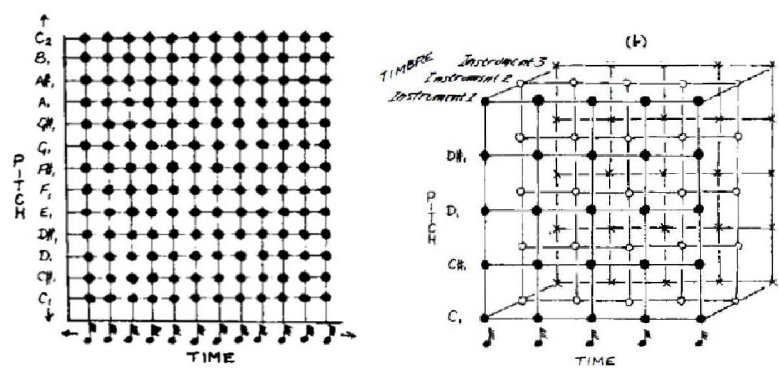


Figura 3.3: Ilustrações representando o sistema bidimensional (à esquerda) e o sistema tridimensional (à direita) (WISHART, 1996, p.25).

Podemos notar que o cuidado que Wishart tem se referindo ao timbre reflete como este aspecto do som se tornou de importância fundamental para a música, principalmente da segunda metade do século XX até os dias atuais. Além desta questão da problemática da notação de sons complexos em uma partitura, podemos considerar esta (a partitura) como o ponto de partida a processos musicais. Assim como já foi ilustrado pela partitura de 4',33'' de Cage e *Treatise* de Cardew, a partitura não necessariamente pode conter a

⁴⁴ Podemos traduzir a palavra *lattice* como grade neste sentido.

representação de sons, mas pode conter propostas para o intérprete. O compositor propõe uma ideia para o intérprete e este necessita estar aberto a entrar nesta espécie de jogo (PUIG, 2014, p.122). A partitura, assim, não corresponde a um manual e instruções em que se objetiva um único fim, mas sugere ideias elaboradas pelo compositor e que serão incorporadas pelo intérprete. O intérprete necessita estar disposto ao convite do compositor e “reconstruir a obra a partir da partitura” (PUIG, 2014, p.125). Como nos exemplos de Cage e Cardew, o intérprete necessita preencher as lacunas deixadas em branco, ao aceitar o desafio de entrar no jogo de forma ativa, de forma que cada interpretação dada por diferentes intérpretes será única devido à bagagem musical de cada um, embora a essência da obra atribuída ao compositor ainda se encontre lá.

3.6 TÉCNICAS ESTENDIDAS, EXPANDIDAS E PREPARAÇÃO DO INSTRUMENTO

A busca por novos sons resulta em novas formas de se abordar os instrumentos musicais. Esta abordagem alternativa, em nosso trabalho, consiste na investigação sobre as técnicas estendidas e também incluem o conceito de preparação do instrumento. Vamos tentar entender melhor estes dois conceitos que, de certa forma, se relacionam.

Eliane Tokeshi em seu trabalho *Técnicas Expandidas para Violino e as Variações Opcionais de Guerra Peixe*, se refere à técnica expandida como a tradução para *extended technique* (TOKESHI, 2003, p.53), a qual corresponde a.

Todos os recursos técnicos que não fazem parte do que usualmente se denomina técnica tradicional do instrumento, isto é, o conjunto de recursos técnicos estabelecidos até o fim do século XIX (TOKESHI, 2003, p.53).

Pela classificação de Tokeshi podemos concluir que as técnicas estendidas podem se transformar com o transcorrer do tempo, já que podem se tornar comuns ao repertório idiomático do instrumento, como, por exemplo o *pizzicato* nos instrumentos de corda. Esta, na realidade, pode ser considerada

uma linha que separa a definição de técnica estendida, no sentido de uma extensão ao repertório idiomático de um instrumento em relação à técnica expandida, que incorpora tanto este repertório idiomático quanto os timbres resultantes de sua ampliação sob uma perspectiva complexa, que não se importa em estabelecer uma separação clara entre os materiais sonoros.

As técnicas estendidas com frequência se tornam referências, como pode ser visto em alguns manuais, tais como o *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar* de Martin Vishnick, por exemplo. Para a perspectiva do intérprete, estes manuais podem enriquecer e facilitar o trabalho de interpretar uma obra. Porém, visto do ponto de vista do compositor isto já se torna um pouco problemático. Mario Del Nunzio (2011, p.45-46) afirma que os manuais de técnicas estendidas, que frequentemente são produzidos desde meados da década de 1960, não são o ideal para o compositor exercer a sua criatividade. Del Nunzio se fundamenta em declarações de Helmut Lachenmann para afirmar que a melhor forma para se obter originalidade é o próprio compositor ter contato com o instrumento e ele mesmo experimentar e obter seus próprios resultados (LACHENMANN apud DEL NUNZIO, 2011, p.34). Se tratando de lidar com timbres originais, concordamos com o posicionamento de Del Nunzio para a criação de obras verdadeiramente originais, assim, o trabalho de pesquisa do compositor diretamente com o instrumento é fundamental.

Alguns autores usam a expressão técnica expandida e notamos que existe uma diferença conceitual entre os dois termos. Entendemos que as técnicas expandidas apresentam, como o próprio nome já sugere, a expansão do instrumento através de objetos incomuns a este e com o objetivo de modificar fisicamente o instrumento para a obtenção de sonoridades que não são possíveis com seu uso mais comum. Assim observamos uma abordagem mais diversa ao instrumento nas técnicas expandidas, embora não tenhamos encontrado um material que explicita diretamente as diferenças entre ambas as técnicas.

No caso da preparação do instrumento, além da procura por novas abordagens que ocorrem nas técnicas estendidas, ocorre a introdução de objetos externos ao conjunto tradicional próprio deste instrumento. Temos

como célebre exemplo as obras para piano preparado de John Cage⁴⁵, em que são introduzidos objetos tais como borrachas, grampos e parafusos para que estes afetem o resultado sonoro. Para nos ajudar na compreensão, a seguir apresentamos a definição de piano preparado de Valério Fiel da Costa:

[...] trata-se de um recurso de transformação dos sons de um piano normal, criado pelo compositor norte-americano John Cage [1912-1992] em 1940, em que pequenos objetos como parafusos e borrachas são fixados entre as cordas do instrumento. A ação desses objetos sobre a sonoridade do piano resulta em surpreendentes alterações no timbre. Essas alterações são fruto da maneira como os objetos estão dispostos [em que ponto da corda, em que região do piano, de que modo na corda] e também dependem das características dos próprios objetos [tamanho, peso, espessura, material, etc] (DA COSTA, 2009, p.XIX).

Embora o exemplo dado seja para piano, este experimento pode ser praticado, tomando as devidas adaptações, em outros instrumentos e com qualquer outro objeto que possa produzir sons diversos aos convencionais do próprio instrumento. Como no caso da “guitarra de mesa” (*table guitar*) de Keith Rowe, e sua prática em explorar diversos objetos para a obtenção de sons fora do comum para esse instrumento (DEL NUNZIO, 2011, p.21).

3.7 ANÁLISE DE REPERTÓRIO

É importante para nosso trabalho identificarmos o papel que a guitarra elétrica ocupou em trabalhos eruditos desde a segunda metade do século XX. Compositores diversos acrescentaram a guitarra às suas obras, como, por exemplo, os dois principais representantes da vanguarda: Karlheinz Stockhausen em *Gruppen* (1955-57) e Pierre Boulez em *Domaines* (1968-69). Nos exemplos citados, a guitarra faz parte da orquestra, porém outros compositores escreveram para guitarra solo, exaltando ainda mais as suas características. Uma obra emblemática para guitarra solo é *Vampyr* (1984) do compositor francês Tristan Murail. Nesta obra podemos observar efeitos bem característicos do instrumento, tal como o uso de efeito de distorção (*overdrive*)

⁴⁵ Como exemplo das Sonatas e Interlúdios.

e o uso da ferramenta de alavanca⁴⁶. Abaixo (Figura 3.4) podemos ver os primeiros quatro compassos da peça e logo na sequência ao ataque da primeira nota vemos o efeito da alavanca, neste caso baixando o tom da nota.

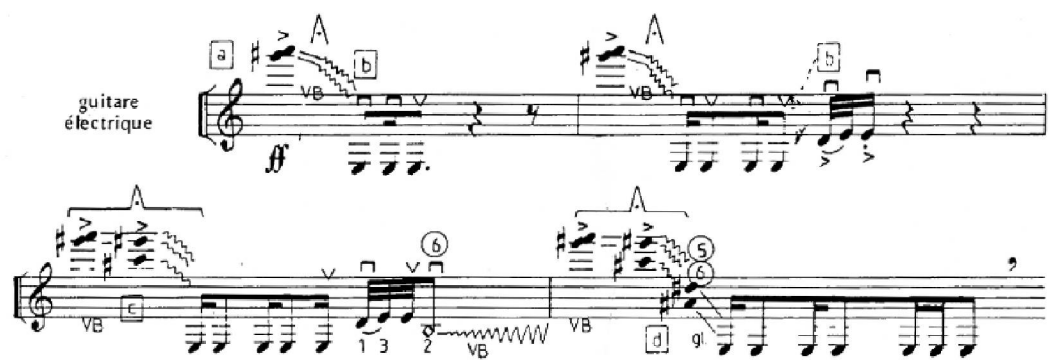


Figura 3.4: primeiros compassos de *Vampyr*.

A partitura de *Vampyr*⁴⁷ explora os aspectos mais comuns da guitarra elétrica, não indo além das técnicas já usadas por instrumentistas da época. Outros compositores, porém, vão além das técnicas tradicionais para a obtenção de sons não comumente relacionados à guitarra, em outras palavras, usando técnicas estendidas.

3.7.1 KEITH ROWE

Vejamos o caso do guitarrista e compositor Keith Rowe, que explorou os recursos sonoros da guitarra de forma não convencional. Ele formou o grupo AMM na década de 1960, juntamente com Eddie Prévost, Lou Gare e Lawrence Sheaff. O compositor experimental Cornelius Cardew também participou do grupo posteriormente. O grupo era formado por “artistas visuais que tocavam instrumentos” (WARBURTON, 2001). A abordagem de Rowe à guitarra era radicalmente diversa da usual, inclusive a própria posição de tocar

⁴⁶ A alavanca é um dispositivo inserido na ponte da guitarra com o intuito de soltar ou apertar as cordas, dependendo da direção que é puxada. Este dispositivo é encontrado em guitarras que contêm pontes no estilo tremulo (*Stratocasters*) ou *Floyd Rose* (flutuante).
⁴⁷ Uma performance Flavio Virzi da obra *Vampyr*.
<https://www.youtube.com/watch?v=4kshdIU2hD8> (acesso em 07/03/2018).

instrumento se modificava com a *table guitar*, título dado por ele mesmo⁴⁸. A *table guitar* se caracteriza pelo posicionamento do instrumento sobre a mesa com as cordas viradas para cima, de forma que o instrumentista aborda a guitarra com as duas mãos vindas por cima. Abaixo vemos porque Rowe tomou a decisão de deitar a guitarra com as cordas para cima:

Na escola de pintura, você deve descobrir quem você é, o que é único em você, o que você tem a dizer. Você não pode pegar a tela e pintar um Georges Braque, ou um Picasso, a pintura de alguém.. [sic.] é uma impossibilidade. Uma das grandes lições para mim foi o professor apontando para o meu nariz e dizendo, "Rowe, você não pode pintar um Caravaggio. Apenas Caravaggio pode pintar um Caravaggio." De repente tentar tocar como Jim Hall pareceu errado.. Quem eu sou? O que eu devo dizer? Eu pensei sobre isto entre 5 a 8 anos provavelmente, constantemente pensando em como fazer isto, e, numa luz, eu descobri a solução. Olhando para a escola Americana de pintura, que foi bastante provincial no século de 1800: eles realmente queriam fazer algo original, mas não sabiam o que fazer, a pista foi se livrar das pinturas Europeias, [...] e Jackson Pollock fez isto – ele abandonou a técnica. Como eu poderia abandonar a técnica? Deitar a guitarra! Tudo que foi feito foi inclinar o corpo [da guitarra] de fora para cima – as cordas se mantêm horizontais, as cordas são as mesmas⁴⁹ (WARBURTON, 2001). Tradução nossa.

Rowe, acima, nos mostra qual foi sua inspiração para modificar o modo de executar a guitarra, abandonando a técnica tradicional para se obter a sua própria identidade. Nota-se a importante influência das artes plásticas na construção de seu paradigma musical. Esta referência pictórica na obra de Rowe é latente quando notamos sua relação com o tempo e a forma com que o artista articula os materiais musicais. Na obra que tomamos como exemplo, há

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Do original: "In painting school, you have to find our who you are, what is unique about you, what you have to say. You can't take a canvas and paint a Georges Braque, or a Picasso, someone else's paintings.. it's an impossibility. One of the great lessons for me was the professor pointing right into my nose saying, "Rowe, you cannot paint a Caravaggio. Only Caravaggio can paint Caravaggio." Suddenly trying to play guitar like Jim Hall seemed quite wrong.. Who am I? What do I have to say? I probably thought about that for between five and eight years, just constantly reflecting on how to do it, and, in a flash, I found the solution. Look at the American school of painting, which was very provincial in the 1800s: they really wanted to do something original but didn't know how to do it, the clue was to get rid of European painting, but how could they ditch European painting, what did they have to do to do that? And Jackson Pollock did it - he just abandoned the technique. How could I abandon the technique? Lay the guitar flat! All that it's doing is angling the body [of the guitar] from facing outwards to facing upwards - the strings remain horizontal, the strings are the same".

um fluir sonoro onde são apresentados certos gestos um atrás do outro, como numa descrição de uma imagem.

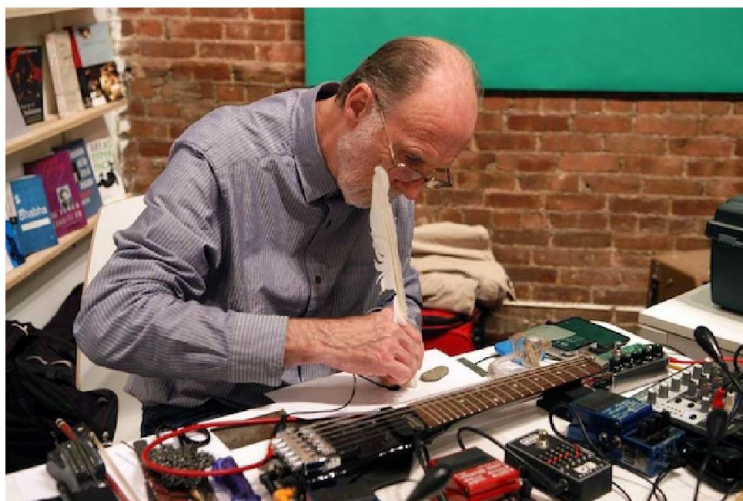


Figura 3.5: Keith Rowe.

Além de pedais de efeitos específicos para guitarra, Rowe também usa utensílios não convencionalmente encontrados na produção sonora, tais como molas, chaves de fenda, objetos metálicos, etc. Esta busca por novas sonoridades através de objetos estranhos à guitarra é um dos pontos que ligam as obras aqui analisadas às obras produzidas no escopo desta dissertação.

Diferentemente de Murail, Rowe não escreve suas músicas de forma gráfica representando-as em partitura. Logo, a nossa análise deve ser a partir de gravações, principalmente de vídeo, para que possamos entender relativamente como são produzidos os sons. Tomemos como exemplo um vídeo de uma apresentação de Rowe no festival de jazz de Kongsberg na Noruega⁵⁰.

⁵⁰ Material disponível na página: <https://www.youtube.com/watch?v=TQ2LRPzKpbY>. Acessado em 07 de março de 2018.



Figura 3.6: Keith Rowe no Kongsberg Jazzfestival.

O vídeo tem 11'26" de duração. Devido a falta de informações sobre esta performance, vamos tomar notas de algumas técnicas que podem ser percebidas no vídeo e analisar como sua sonoridade é criada. A forma da obra caracteriza-se por uma dinâmica estável formando uma textura sonora. O vídeo se inicia com a obra já em andamento, marcada pelo som produzido por um pequeno ventilador cujas hélices tocam as cordas, material sonoro que mantém-se constante do início ao fim da performance. Não se nota algum elemento progressivo, mas sim uma massa sonora constante com poucas variantes que se apresentam e repousam sem estabelecer uma ligação gestual significativa entre elas. A obra em questão soa como um improviso livre, textural, sem contrastes dinâmicos ou rítmicos, refletindo a influência das artes visuais – lembremos que esta é sua principal área de formação – sobre a forma com que o compositor pensa a organização dos materiais sonoros no tempo.

De maneira complementar, o que nos chama atenção para esta obra são os recursos usados por Rowe para extrair sons não convencionais da guitarra.

Nota-se que em nenhum momento se intencionam frequências definidas, isto é, uma melodia ou algum acorde, mas a exploração é focada no complexo sonoro da vibração da corda estimulada por determinados objetos e gestos⁵¹.

Levadas as devidas considerações sobre a gravação ser feita de maneira improvisada (possivelmente através de uma câmera de vídeo ou um celular), nota-se que a dinâmica da obra apresenta um contínuo ruído (do ventilador) e os picos sonoros são as entradas de efeitos produzidos por Rowe usando diversas ferramentas. O gráfico abaixo (Figura 3.7) ilustra a dinâmica em decibel no âmbito vertical e o tempo em minutos e segundos no horizontal. Os dois espectros sonoros representam cada canal da gravação em estéreo.

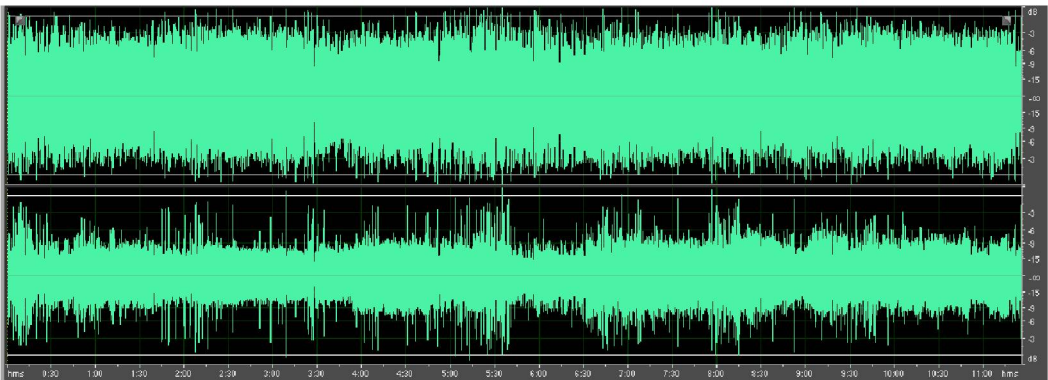


Figura 3.7: Representação gráfica da obra de Keith Rowe.

A importância da obra de Rowe para nosso trabalho tem ênfase na abordagem prática, ou seja, no conjunto formado pela abordagem estética e nos recursos técnicos empregados em seu processo criativo. No escopo de nosso trabalho, pretendemos absorver sua abordagem estética experimental à guitarra incluindo o uso de técnicas estendidas. O diferencial é que focaremos em uma abordagem distinta ao processo de formalização da criação musical, estabelecendo nossa fundamentação a partir do pensamento complexo de Morin.

⁵¹ Pelas características físicas que podem ser observadas no vídeo e pelo pesquisa através de imagens de outras apresentações de Keith Rowe, o pedal de efeito da esquerda (de cor avermelhada) é um criador de *loops* da marca *Boss* modelo *Loop Station RC-2*. O pedal de efeito da direita (de cor azulada) é um pedal de efeito de *pitch shifter* e *delay* também da marca *Boss* modelo *PS-3*.

3.7.2 STEFAN PRINS

Outro exemplo que vamos usar para ilustrar o uso diversificado da guitarra elétrica é dado pela obra *Fremdkörper #1* (2008) do compositor belga Stefan Prins.

Com a palavra alemã 'Fremdkörper' (Corpo intruso/Corpos intrusos), Stefan Prins se refere a uma série de composições às quais a combinação descrita de aspectos técnicos e artísticos são particularmente pertinentes. Nas obras de seu ciclo *Fremdkörper*, ele tenta mudanças de estratégias para transmitir musicalmente a relação entrelaçada do fazer com a tecnologia. A noção de 'corpos intrusos' é híbrida. As obras, por definição, perseguem uma interpretação pós-romântica onde o instrumento acústico é a norma e os eletrônicos são os 'intrusos'. Antes ele [Prins] traz uma nebulosa situação perpétua: domínio sobre a tecnologia e domínio da tecnologia se tornam fenômenos de classificação igualitária na composição de Prins⁵² [Citação extraída do encarte do CD, sem indicação de autor.] (PRINS, 2012. Tradução nossa.)

O ciclo de obras de Prins se refere a um objeto ou ser intruso – no caso, a eletrônica - presente no corpo. Podemos interpretar este intruso também como um ou mais objetos inseridos em um instrumento musical; em nosso caso, consistiu na aplicação e uso de objetos não-idiomáticos ao repertório da guitarra, processo que sustentou o processo criativo das obras criadas nesta pesquisa. A introdução de objetos diversos a um corpo também nos remete a diversificação do material sonoro de uma obra, isto é, um caminho diverso da tradicionalidade instrumental. Não se tratam de objetos já incorporados a priori, mas sim objetos que aparentemente não se fundem completamente ao tal instrumento. O leitor notará certa semelhança com as técnicas apresentadas na obra de Keith Rowe; embora o material não seja tão focado em objetos

⁵² Do original: "With the German title 'Fremdkörper' (Foreign body/foreign bodies), Stefan Prins refers to a series of compositions in which the described combination of technical and artistic aspects is particularly pertinent. In the works of his *Fremdkörper*-cycle, he attempts to use the strategies of context-shifting to musically convey the entangled relation of making and technology. The Notion of the 'Foreign body' is a hybrid one throughout. The pieces by means pursue a post-romantic interpretation wherein the acoustic instrument is the norm and the electronics are 'foreign'. Instead he brings about a perpetually unclear situation: dominion over technology and dominion by technology become phenomena of equal rank in Prins' compositions".

eletrônicos, tomamos partido de objetos intrusos ao repertório da guitarra para que se possa estabelecer um contexto sonoro diverso do convencional, constituindo um ambiente musical que desafia as expectativas e a familiaridade (memória do repertório) do ouvinte com o instrumento.

Diferentemente de Rowe, a obra de Prins é notada em partitura, não assumindo a característica de um improviso livre - com exceção do trecho final (Fig. 3.10) - e tampouco é uma obra solo. Nesta obra, a guitarra é integrada a outros instrumentos musicais: flauta *piccolo* amplificada; percussão; guitarra elétrica; violoncelo; trilha de quatro canais; e *live-electronics*. Podemos notar que o compositor emprega uma gama dinâmica (intensidade sonora) maior do que no trabalho de Rowe, devido à formação instrumental e ao próprio caráter gestual da obra. Prins explora contrastes dinâmicos entre as diferentes seções da obra, característica que contempla a contraposição entre momentos de pouca massa sonora e momentos bastante densos (Figura 3.8). Como, por exemplo, nos compassos um e cinco (Figura 3.9) em que há uma fermata de um minuto e de vinte e cinco segundos respectivamente e o único material ouvido nestas fermatas é o da fita. Ou em momentos em que apenas a fita, o violoncelo e a percussão são ouvidos (Figura 3.10).

É importante destacar a presença de um ventilador para produzir sons contínuos na guitarra, técnica semelhante à empregada por Rowe, ventilador este que se apresenta como um objeto intruso ao repertório idiomático da guitarra. Na parte final da obra (Figura 3.11) se apresenta um improviso orientado, momento em que o compositor abandona a escrita determinada e propõe instruções interpretativas, tais como: “use sons curtos apenas⁵³” para a flauta, “tente tocar um som diferente em todo ataque consecutivo⁵⁴” para a guitarra e “textura descontínua, densidade baixa”; “densidade cresce... até que as interrupções da fita estejam completamente granuladas⁵⁵” para o violoncelo.

⁵³ Como visto na partitura “*use shorts sounds only*”. Tradução nossa.

⁵⁴ Como visto na partitura “*try to play a different sound on every consecutive attack*”. Tradução nossa.

⁵⁵ Como visto na partitura “*density increases...until tape-interruptions are completely granulated*”.

Handwritten musical score for 'Fremdkörper #1' (measures 30-35). The score is written on five staves: Flute (Fl.), Percussion (Perc.), E-Clarinete (E-Cl.), Voice (Vc.), and Tape. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in German, including 'ET FORTUNAT, BILD UPTON, FOL.' and 'FREMDE, DIE SICH BEWEGEN, ANTWARTUNG, WENN SIE BEWEGEN SICH, SIND SIE SICH'. The score is marked with measure numbers 30, 33, and 35.

Figura 3.8: *Fremdkörper #1* (compassos 30-35).

Handwritten musical score for 'Fremdkörper #1' (measures 1-8). The score is written on five staves: Flute (Fl.), Percussion (Perc.), E-Clarinete (E-Cl.), Voice (Vc.), and Tape. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in German, including 'ALSO, WENN SIE SICH BEWEGEN, ANTWARTUNG, WENN SIE BEWEGEN SICH, SIND SIE SICH'. The score is marked with measure numbers 1, 4, and 8.

Figura 3.9: *Fremdkörper #1* (compassos 1-8).

Handwritten musical score for 'Fremdkörper #1' (measures 130-134). The score is written on five staves: Flute (Fl.), Percussion (Perc.), E-Clarinete (E-Cl.), Voice (Vc.), and Tape. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in German, including 'CLOSE, BACK OF THE TUBE, WITH THE FINGER, UP, EIGHT, HAND, (HOLD, THE, VIEW, (SEE, THROUGH, THE, OPEN, FINGER, HOLES)'. The score is marked with measure numbers 130, 132, and 134.

Figura 3.10: *Fremdkörper #1* (compassos 130-134).

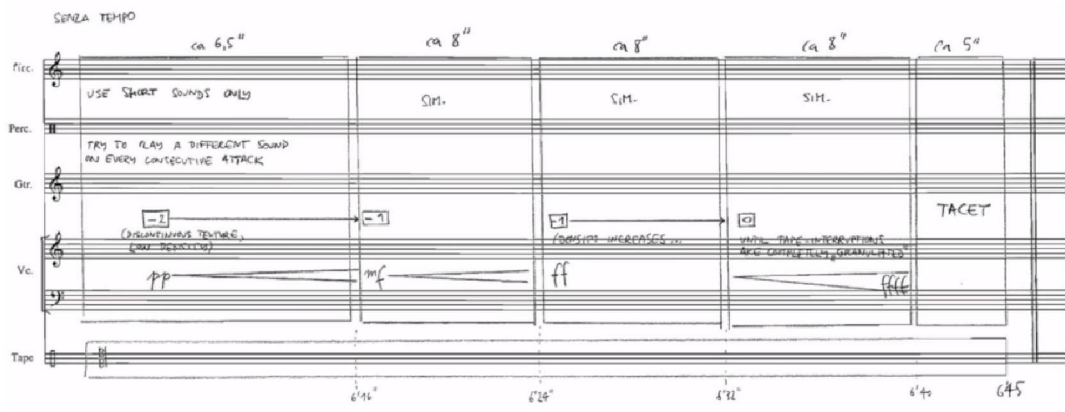


Figura 3.11: *Fremdkörper #1* (compassos 172-176).

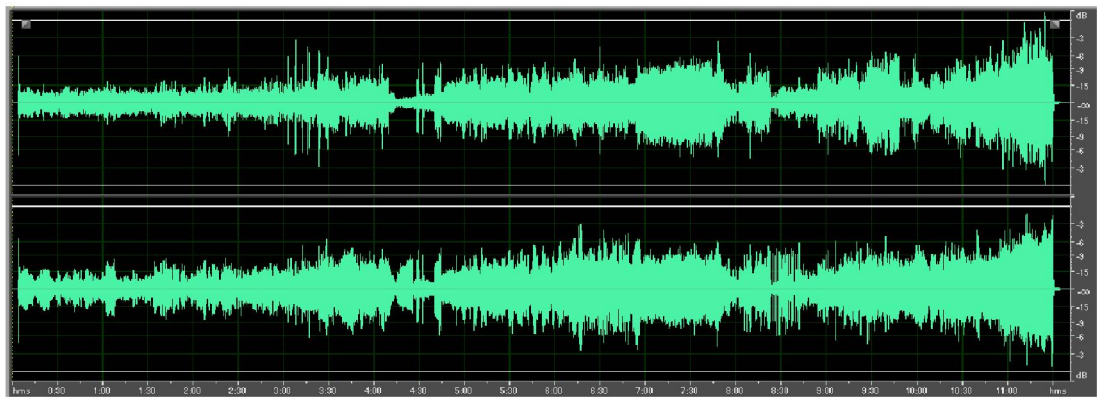


Figura 3.12: Representação espectral de *Fremdkörper #1*.

Na imagem acima (fig. 3.12) podemos notar a variação dinâmica da obra de Prins, característica que reflete o grande crescendo que é a base formal da obra. E na partitura vemos o trecho onde se encontra menos massa sonora (comp. 73 ao 78) e o momento de maior intensidade nos compassos finais da obra (que correspondem à improvisação). No primeiro trecho destacado nota-se a presença de ritmos e frequências definidas na partitura, embora a sonoridade da obra, de forma geral, seja ruidosa. O momento final se destaca por conter elementos de improvisação orientada, notação esta de caráter mais sugestivo e menos determinista que abre espaço para interpretação do instrumentista.

Embora nas duas obras descritas e analisadas exista uma abordagem não usual da guitarra, o que inclui o emprego de sons ruidosos, texturas

complexas e objetos diversos para a produção sonora, existe uma diferença significativa entre os tratamentos usados por Rowe e Prins. Rowe aborda a guitarra com gestos mais longos, explorando uma massa de som contínua, não se preocupando com a produção de alturas definidas. Prins, por outro lado, aborda a guitarra de forma mais pontual, estabelecendo alguns materiais que podem ser associados a elementos motivicos, definindo alturas para o desenho destes gestos. A forma com que Prins liga um gesto no outro de forma a criar pequenas frases sonoras, assim como o contínuo sonoro produzido por Rowe em seu improviso foram aspectos almejados nos experimentos que iremos detalhar no próximo capítulo.

Os objetos inseridos na guitarra são fundamentais para a desconstrução de sua técnica tradicional, uma investigação sobre seus limites físicos que encontra-se no limite entre o que o instrumentista pode ou não fazer com o instrumento. Almeja-se apresentar a guitarra elétrica desvinculando-a de sua carga idiomática, intenção que tem por objetivo final estabelecer um novo contexto referencial para o ouvinte, conduzindo-o a uma reflexão que reterritorializa seu ideal sonoro do instrumento – processo que resulta de uma experiência estética complexa.

4. O PROCESSO ARTÍSTICO

No presente capítulo, apresentaremos três obras concluídas e um esboço para uma próxima obra futura. Objetivando contextualizar as principais intenções conceituais exploradas em cada obra, fazemos inicialmente uma pequena introdução às inter-relações que sustentam o desenvolvimento do processo criativo. A primeira obra foi produzida de forma improvisada, sendo parte de uma etapa em que a experimentação criativa atuou como estímulo ao desenvolvimento de nossas reflexões sobre as maneiras pelas quais a epistemologia do pensamento complexo de Edgar Morin poderia fornecer embasamento a nosso processo criativo. Constituindo-se como resultado de uma etapa experimental, o método empregado partiu da produção de materiais sonoros, registrados em uma performance gravada; a partir dos resultados alcançados, desenvolvemos reflexões sobre as características dos materiais sonoros obtidos, o que nos conduziu a uma reflexão sobre as técnicas estendidas empregadas e sua significância enquanto resultado de uma ação gestual sobre o instrumento. A partir dos questionamentos levantados, realizamos uma segunda etapa de experimentação musical. A segunda obra, neste contexto, apresenta um material musical menos improvisado e um maior cuidado com as técnicas estendidas empregadas, com as intenções formais e com o resultado estético da performance. Sob influência da primeira obra, esta segunda composição apresenta maior controle e uma maior exploração sobre o potencial que as técnicas estendidas poderiam produzir. Porém, analisando criticamente, esta segunda obra representa um retrocesso sobre o aspecto de improvisação, logo, possuindo menor caráter de incerteza quando comparada às demais obras. A terceira – e última obra concluída – retoma a abordagem experimental ao material musical como um dos aspectos essenciais à livre improvisação, assim como emprega recursos eletroacústicos: uma obra mista.

Também sob influência das obras anteriores, esta terceira improvisação desenvolveu ainda mais as técnicas e recursos na guitarra ao procurar estabelecer pontes – complexas pela natureza multiparamétrica do fenômeno sonoro – entre a ação gestual, o resultado sonoro, a memória de eventos realizados durante a performance e daqueles que fazem parte de nosso

repertório de experiências musicais anteriores. Após o término da terceira obra, foi produzido um esboço para uma próxima obra, ainda não concluída. Neste esboço são apresentados desenvolvimentos das técnicas exploradas anteriormente, assim como a solução poética para um problema encontrado na terceira obra. Em outras palavras, o experimento se iniciou amplo com a primeira obra, teve sua abrangência um pouco mais limitada na segunda e voltou a se expandir na terceira, desta vez com uma maior consciência da poética que fundamenta o processo criativo. Nota-se que um elemento unificador de todas as obras é o gesto iterativo, que transita no limite perceptivo de um fenômeno sonoro que funciona como estrutura formada e ao mesmo tempo, como um evento constituído de vários micro-eventos: a recorrência deste gesto torna-se uma característica deste ciclo de obras.

O ponto crucial que este trabalho pretende investigar consiste no desenvolvimento de gestuais complexos através da inspiração do pensamento de Morin. Esta abordagem implica em uma mudança de paradigma em relação ao material musical; buscamos considerá-la a partir de uma perspectiva holística que englobe a multiplicidade dos fenômenos sonoros ocorridos. Tal abordagem permite a coexistência de diferentes pontos de vista, sempre complementares. Para obtermos resultados diversos, procuramos explorar e aplicar técnicas não tradicionais no instrumento (neste caso, da guitarra). A guitarra elétrica é idiomáticamente executada de uma forma específica: as alturas são produzidas pela tensão da corda presa na ponte e pressionada contra os trastes que se encontram sobre o braço; a mão esquerda define as alturas e a mão direita o modo de ataque ao pinçar as cordas na posição sobre os captadores, usando uma palheta ou com os dedos (unha ou carne). Salvo algumas exceções técnicas já consolidadas no repertório, como a técnica de *tapping*⁵⁶, o instrumento em seu uso idiomático é abordado desta forma. Logo, para que se pudessem alcançar resultados que fugissem das notas encontradas nas posições do braço, ou seja, com o uso dos trastes, foi empregada uma técnica semelhante ao *table guitar* de Keith Rowe, com a diferença que a guitarra é apoiada sobre as pernas do instrumentista (que se

⁵⁶ Técnica ao qual a mão direita percute as cordas sobre o braço da guitarra.

encontra sentado) ao invés do instrumento sobre a mesa⁵⁷. Deste modo, obtivemos maior instabilidade devido a posição da guitarra não se encontrar fixa. Evidenciam-se as tensões⁵⁸ causadas nas cordas sem se definir estritamente suas alturas, mas com o foco nas consequências que tais tensões e gestos empregados sobre ela vão causar.

Os experimentos refletem a contínua evolução do trabalho, uma etapa que não se encontra delimitada pelo exemplo mais recente abordado nesta dissertação, mas que demonstra o histórico de sua evolução e aponta direções que guiarão seu desenvolvimento futuro. Aqui nos deparamos com a problemática do pensamento complexo ter de se moldar a um trabalho acadêmico. Assim como a frase de Francelin, já citada no primeiro capítulo, “não se prevê um fim” (FRANCELIN, 2005, p.106), ou seja, o estudo das técnicas não se acaba aqui, mas está em perpétuo desenvolvimento. Adentremos agora na análise das três obras e do esboço final, o qual reforça que esta é uma pesquisa em desenvolvimento, um projeto que não se delimita aos resultados alcançados no escopo desta dissertação.

4.1 A GUITARRA SELVAGEM (2015)

A investigação de abordagens alternativas à guitarra elétrica em nosso trabalho criativo se iniciou de forma significativa em meados do ano de 2015, porém algumas abordagens já se apresentavam antes de forma eventual e sem uma elaborada estruturação formal. Podemos encarar as obras apresentadas aqui como um ciclo que aborda a guitarra somente de forma não usual e não idiomática. Logo, como primeiro trabalho de investigação de gestos

⁵⁷ Esta escolha vai ser explicitada mais adiante neste capítulo, durante o aprofundamento analítico das obras.

⁵⁸ As tensões empregadas nas cordas são resultantes do quanto às esticamos (da ponte às tarraxas). Quanto mais se tenciona a corda, ela vibra mais rápido assim como mais altas são as frequências atingidas. Se aplicado um gesto sobre as cordas, a tensão das cordas pode variar. Estas variações sobre esta tensão também influem no comportamento de objetos inseridos por entre as cordas, modulando a dinâmica deste sistema complexo de maneiras não necessariamente lineares. Ou seja, a tensão das cordas, além de criar frequências sonoras, age sobre os objetos inseridos afetando seu movimento, aumentando ou diminuindo esta movimentação.

e sons alternativos, elaboramos a obra *A Guitarra Selvagem*⁵⁹. O nome sugere o abandono da abordagem formal ao instrumento, uma abordagem mais intuitiva ou “selvagem”. A nomenclatura “selvagem” foi adotada recorrentemente para as obras que se seguirão e reflete o desvio da técnica tradicional com o instrumento, evitando vícios idiomáticos que podem ocorrer de maneira inevitável. A palavra “selvagem”, entendida aqui de maneira subjetiva, nos remete a algo não domesticado, isto é, algo que pode apresentar um comportamento arisco e que tende a fugir do controle total pelo intérprete⁶⁰. Segue a arte da capa do álbum virtual.

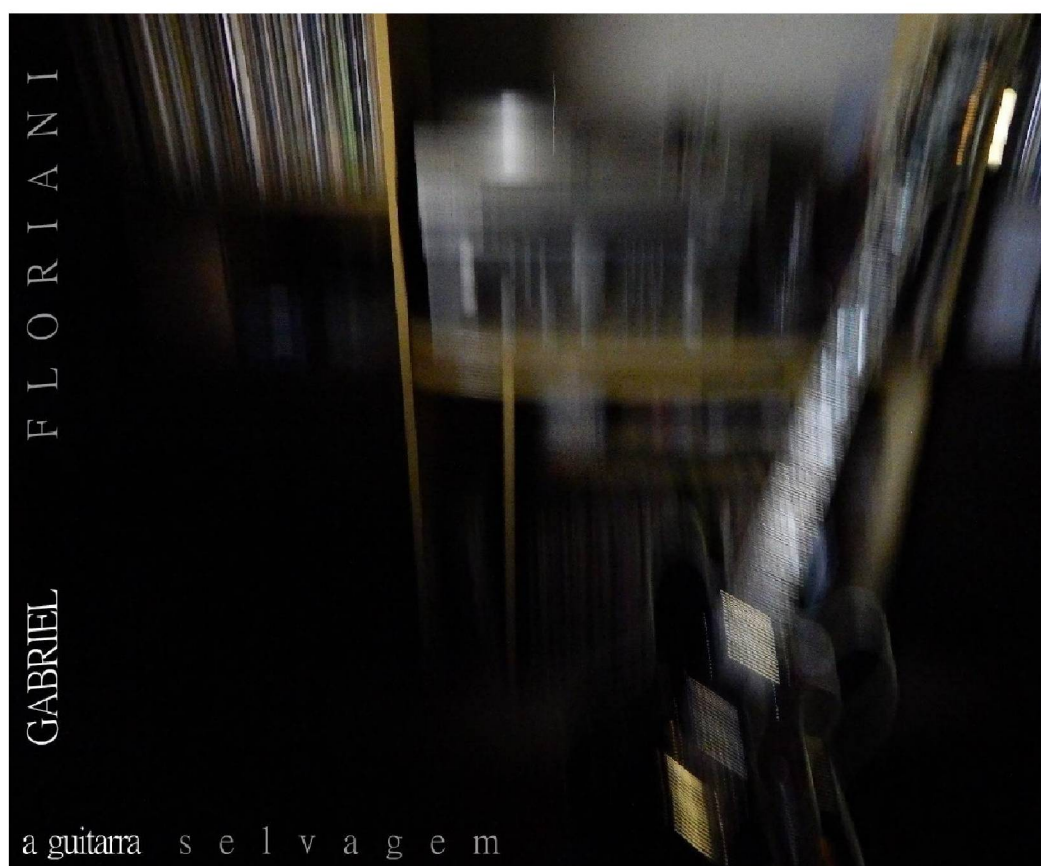


Figura 4.1: Imagem da capa do álbum virtual da obra *A Guitarra Selvagem* (2015).

⁵⁹ Este trabalho pode ser ouvido neste *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=UqDPtzx9qog>. Último acesso em 27/07/2018.

⁶⁰ Até o ponto do desenvolvimento desta dissertação não foram usadas guitarras customizadas especialmente para os experimentos, mas sim ferramentas diversas sendo aplicadas sobre suas cordas e captadores. Para uma próxima pesquisa, que seja a evolução desta, seria importante trabalhar com a customização do instrumento, ou mesmo a produção de um novo instrumento específico para este fim.

O trabalho apresenta quatro partes, cada uma usando técnicas comuns entre si, porém instrumentos com características próprias. As quatro partes se chamam: *Selvagem*; *Estapafone*; *Agravamento*; e *Les Paulada*. Neste trabalho começamos a formalizar o uso de objetos – no caso, chaves de fenda – por entre as cordas do instrumento (Figura 4.2). Todas as seções da obra foram desenvolvidas com o uso dos mesmos pedais de efeito⁶¹ e da mesma caixa amplificadora⁶². O amplificador possui um sistema de reverberação simulada através de molas que, quando acionadas, produz um ruído se o amplificador for balançado. Este som característico pode ser ouvido nos primeiros momentos de *A Guitarra Selvagem*, produzindo um som estralado e metálico que resulta de impactos da própria mola, gerando uma sequência de ataques iterativos.

Estes ataques tornam o som dinâmico pois, quando a mola se contrai e se expande, ela produz variações na intensidade dos sons resultantes. O pedal de *Delay* foi usado para aumentar e complexificar o efeito de iteração produzido pela chave por entre as cordas, enquanto o pedal de *Distorção / Overdrive* foi utilizado com o objetivo de modificar o timbre do instrumento. Atentemo-nos aqui para a importância do gesto iterativo para o desenvolvimento de todo este trabalho sonoro: este gesto é caracterizado por um impulso que gera reflexões de diferentes intensidades, produzindo uma cadência de sons consequentes, concatenados. Um exemplo de variação deste gesto é alcançado pela chave inserida por entre as cordas da guitarra; quando a chave é percutida ou pinçada, produz-se um ataque acompanhado do repicar da chave por entre as cordas, um efeito que estabelece uma forma de unidade similar ao resultado alcançado pelos ataques iterativos com as molas do sistema de reverberação do amplificador.

⁶¹ Foram usados dois pedais de efeito para as obras: um *Pitch Shifter / Delay* produzido pela marca Boss modelo PS-3 e um *Distorção / Overdrive* da marca Marshall modelo Guv'Nor GV-2 Plus. O pedal de *Pitch Shifter / Delay* produz efeitos que modulam a altura da frequência da nota executada na guitarra (no modo *pitch shifter*) ou produz a repetição do que é executado na guitarra (no modo *delay*), não sendo possível usar os dois efeitos simultaneamente. Já o efeito de *Distorção / Overdrive* satura o sinal originalmente captado produzindo as características do som distorcido.

⁶² O amplificador usado foi produzido pela marca Warm Music e possui 30w de potência. O alto-falante do amplificador em questão não influenciou o som captado, já que o processo de gravação foi feito através da saída de linha (*line out*), isto é, não foi usado o som acústico produzido pelo seu alto-falante. A justificativa para esta opção foi a de obter o mínimo de perda do sinal da guitarra e o mínimo de ruído externo.

A técnica acima provoca uma reação de impulso de considerável proporção, variando seu tempo de duração conforme a tensão das cordas em inter-relação com o peso e a posição do objeto. Desenvolveremos esta técnica, nas próximas obras, com o intuito de aumentar ao máximo possível o tempo de sua reação de iteração após o impulso de percutir/pinçar o objeto inserido entre as cordas. O controle que pode ser obtido com esta técnica se limita à definição da *scordatura*, o peso e a posição do braço em que se encontra o objeto. Ou seja, as alturas e durações obtidas em cada gesto vão depender de onde o objeto está inserido e qual tensão a corda exerce sobre este, a ponto de estimular o seu movimento. Esta tensão tornará o impulso mais longo ou mais curto. Os experimentos sobre esta técnica objetivaram a procura de sons complexos, isto é, sons que não tivessem alturas e durações constantes. Embora haja a possibilidade de um certo controle sobre esta técnica, nota-se que seu resultado apresenta múltiplos microeventos soando em um único gesto, aparentando certa indeterminação em relação às alturas e durações. Este efeito é causado principalmente pela alta velocidade com que a chave estimula as cordas.



Figura 4.2: Exemplo de uso da chave de fenda por entre as cordas da guitarra.

Um segundo gesto importante para o desenvolvimento desta obra consiste na fricção da chave de fenda entre as cordas da guitarra. Sendo dois corpos feitos de metal (tanto o corpo da chave de fenda quanto as cordas do instrumento), a sonoridade resultante transparece esta origem material, estabelecendo uma unidade para o aspecto tímbrico. A técnica de fricção necessita de constante estímulo por parte do instrumentista, sendo que o som produzido cessa imediatamente ao término de seu gestual. O resultado sonoro se difere consideravelmente da anterior pelo próprio caráter da fricção da corda, que produz um timbre mais ruidoso. A fricção tem a caraterística de estimular os harmônicos naturais das cordas, sendo mais enfatizados nos locais onde se encontram a 8º (12º casa, exatamente ao meio da corda) e a 5º (7º casa, 1/3 da corda). A complexidade desta técnica está justamente na consequente presença intensa de transientes inarmônicos causando um timbre ruidoso.

Segue abaixo uma representação gráfica (Figura 4.3) da primeira seção da obra, em que podemos visualizar a evolução temporal de sua intensidade sonora (variações de dinâmica) e a respectiva duração de suas partes⁶³.

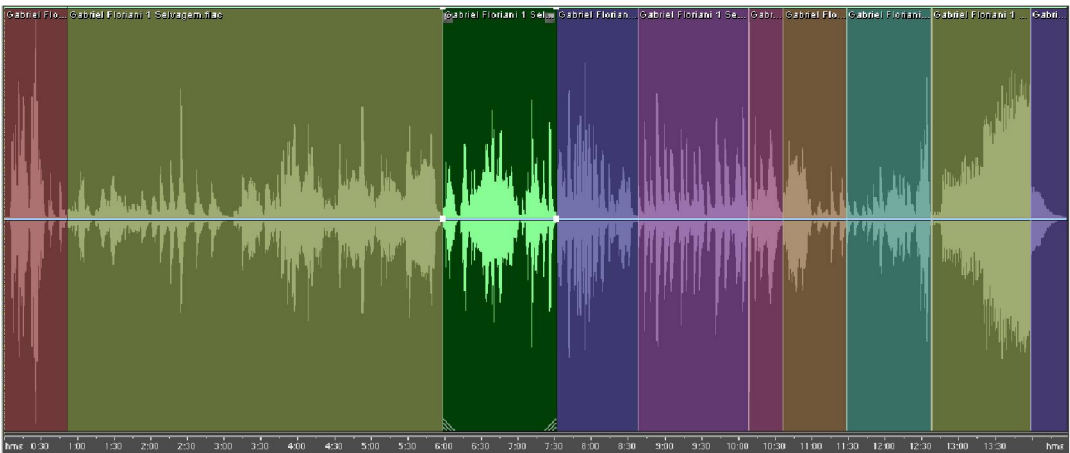


Figura 4.3: Amplitudes de *A Guitarra Selvagem* (2015), destacando a estrutura formal da primeira seção, *Selvagem*.

⁶³ Os numerais que se encontram abaixo, horizontalmente, representam os minutos e segundos. Já os numerais que se encontram a direita, verticalmente, representam a intensidade sonora em dB (decibel).

A presente obra se fez a partir de improvisos livres, assumindo a indeterminação como elemento essencial para o processo criativo. Embora alguns parâmetros fossem pré-definidos – tais como o equipamento e as ferramentas empregadas nas técnicas estendidas – as decisões de como e quando se realizar uma ação gestual foram feitas no próprio decorrer da *performance*. Conforme foram exploradas certas técnicas, a observação do resultado produzido influenciou as ações decorrentes e assim por diante. Numa espécie de autoalimentação criativa, foram explorados diversos gestos com as ferramentas na guitarra e o resultado sonoro encontrado influenciou a próxima ação, até que se acreditou chegar o momento para o término da obra. Não se procurou determinar seções exatas, assim como não se procurou criar um ápice para a obra, mas sim um contínuo de ideias que se transformaram até um momento que cessaram. Assim se assumiu a indeterminação, não procurando planejar o caminho previamente, mas procurando se influenciar pelos sons produzidos no decorrer da obra.

Estas investigações foram produzidas antes de uma formalização do processo criativo fundamentado pelo pensamento de Morin, porém, as ideias de incerteza, unidade e caos como energia criativa foram de fundamental importância para o encorajamento dos experimentos. Serviram também como fundamento para a subsequente análise das obras e para indicar caminhos conceituais ao desenvolvimento do projeto artístico do compositor, uma pesquisa que não se esgota neste trabalho. A análise posterior das improvisações foi um processo semelhante a todas as obras, em que investigamos abordagens diversas assim como selecionamos excertos que mais nos interessavam sonoramente. Os conceitos de incerteza e caos elaborados por Morin forneceram o alicerce para o pensamento livre de barreiras que poderiam inibir a criatividade, enquanto o conceito de unidade favoreceu a conscientização de uma mudança de paradigma no que se refere à coerência de uma obra musical como resultado da complementação de múltiplas perspectivas.

4.2 TRIO SELVAGEM (2016)

A próxima obra se chama *Trio Selvagem*⁶⁴ e, como mencionado, apresenta menor abertura para a indeterminação se comparada à anterior. Embora isto se observe a priori como um retrocesso, partimos do ponto de vista de que é importante aprimorar o domínio de algumas das técnicas e gestuais apresentados para que pudéssemos desenvolvê-los posteriormente. Pareceu-nos necessário desenvolver as técnicas estendidas aqui apresentadas num âmbito mais controlado, explorando a sobreposição para a obtenção de uma textura sonora – semelhante a uma malha de tecido de sons sobrepostos e cruzados.

Primeiramente, nesta obra abandonamos o pedal *pitch shifter / delay* com a intenção de explorar o timbre da guitarra mais próximo do natural. Compreendemos que exista uma contradição em simplificar o processo ao invés de buscar uma maior complexidade sonora, mas esta escolha se fez pelo desejo de explorar a técnica de iteração das chaves sem a ajuda de efeitos externos a guitarra – tendo em vista o latente potencial do instrumento. Logo, acreditamos que estas técnicas podem ser desenvolvidas de maneira mais satisfatória sem o uso destes efeitos. Durante as análises da obra anterior, notamos que os resultados sonoros, mesmo sem os pedais, já apresentam considerável complexidade e potencial de variação; optamos pelo estreitamento da investigação pelo menor uso possível de efeitos e processamentos posteriores, estabelecendo uma relação mais direta entre a ação física própria do instrumentista sobre a guitarra e o resultado sonoro obtido pela ação criadora.

Diferentemente das obras anteriores onde a guitarra foi trabalhada como solista, houve o desejo de experimentação num ambiente de grupo – um trio. Também, diferente do usado anteriormente, foi estipulada a *scordatura* da guitarra de forma diversa do padrão. Definimos a afinação a seguir, começando com a corda mais aguda: Ré (3); Sol (2); Sol (2); Ré (2); Sol (1); e Ré (1). Podemos notar que a afinação se limita a basicamente duas notas (Ré e Sol), e

⁶⁴ Link para audição da obra: <https://soundcloud.com/gabrielstoccherofloriani/gabriel-trio-selvagem>. Último acesso em 27/07/2018.

esta escolha teve como intuito exaltar as ressonâncias causadas pelo batimento das vibrações – já que são formados intervalos que tem proximidades em suas vibrações⁶⁵ – e observar como as técnicas se comportariam em tais circunstâncias.

Como já dito anteriormente, a obra se caracteriza menos por processos indeterminados e apresenta uma proposta mais invariante, embora ainda exista ligeiro caráter de improvisação sobre como e onde os gestos iriam ser executados. Logo, delimitamos quais técnicas seriam usadas em determinado trecho podendo se apresentar de forma variada a cada performance.

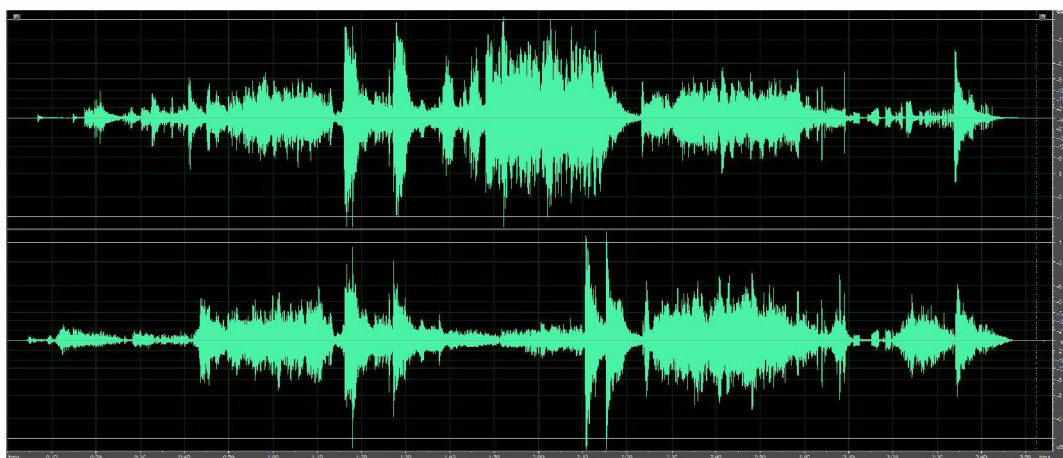


Figura 4.4: Representação gráfica do âmbito dinâmico de *Trio Selvagem*.

Na gravação da obra em questão, pode-se ouvir uma guitarra isolada no canal direito, outra isolada no canal esquerdo e uma terceira em ambos, organizando-se em uma estrutura de instrumentos solista e acompanhadores. As duas guitarras em canais isolados proporcionando uma “base” para a guitarra “solo” que se encontra nos dois canais, um procedimento de mixagem comumente empregado ao conciliar voz(es) e instrumentos em gravações, criando uma cena sonora que se compõe no espaço de escuta do ouvinte⁶⁶. A

⁶⁵ A nota Ré sendo uma quinta acima de Sol. A nota Ré se apresenta como uma das primeiras da sequência harmônica natural da nota Sol.

⁶⁶ A lógica que fundamenta este tipo de mixagem (*hard panning*) é apresentar os instrumentos acompanhadores em canais isolados do áudio, separando-os claramente no espaço acústico. Apesar da presença de elementos do espaço de gravação, como reverberação e proximidade na captação do instrumento, a construção da cena sonora influencia-se bastante pela interação com as características do espaço de escuta do ouvinte.

escolha desta mixagem foi para se ter a maior separação entre os timbres, já que estes podem se confundir facilmente⁶⁷.

Ao seu término e analisando o resultado da obra, notamos que algumas alturas se apresentaram com maior intensidade e entendemos que isto ocorreu devido à escolha da *scordatura* proposta. Este acontecimento não foi considerado como um erro, mas como parte característica do processo definido para esta obra. As consequências oriundas de causas primeiras são bem-vindas neste processo complexo e temos ciência de que cada pequena modificação pode causar um resultado diferente. Porém, a presença de frequências dominantes (ou polaridades) foge do resultado sonoro almejado para este trabalho, isto é, o objetivo é a extração de sons complexos ou – como o próprio nome da obra diz – selvagens. Interpretamos estas polaridades como criadoras de referências que nos remetem a sonoridades familiares e nos propomos a evitar tais polaridades nos próximos experimentos.

O avanço atingido em *Trio Selvagem* foi de fundamental importância para a continuação das investigações sonoras que se seguirão. Retroceder no quesito da indeterminação nos forneceu, por outro lado, maior cuidado com as técnicas e, principalmente, maior atenção para potenciais dos gestuais aqui propostos. Também nos alertou sobre a consequente criação de polaridades favorecendo certas alturas caso a *scordatura* forneça tal combinação sobre suas cordas⁶⁸. O controle alcançado sobre as técnicas e gestuais possibilitaram novas ideias que, como veremos na próxima obra, pôde levar a guitarra novamente para um âmbito caótico e indeterminado, devido à familiaridade atingida com os gestos aqui apresentados como consequência da constante prática no instrumento. Notamos aqui um caráter incontestável e incidentalmente evolutivo sobre os aspectos técnicos nas obras, embora este não seja um de nossos objetivos principais.

⁶⁷ A separação dos instrumentos foi uma escolha puramente estética para esta obra especificamente.

⁶⁸ Elemento que pode ser explorado em outra oportunidade.

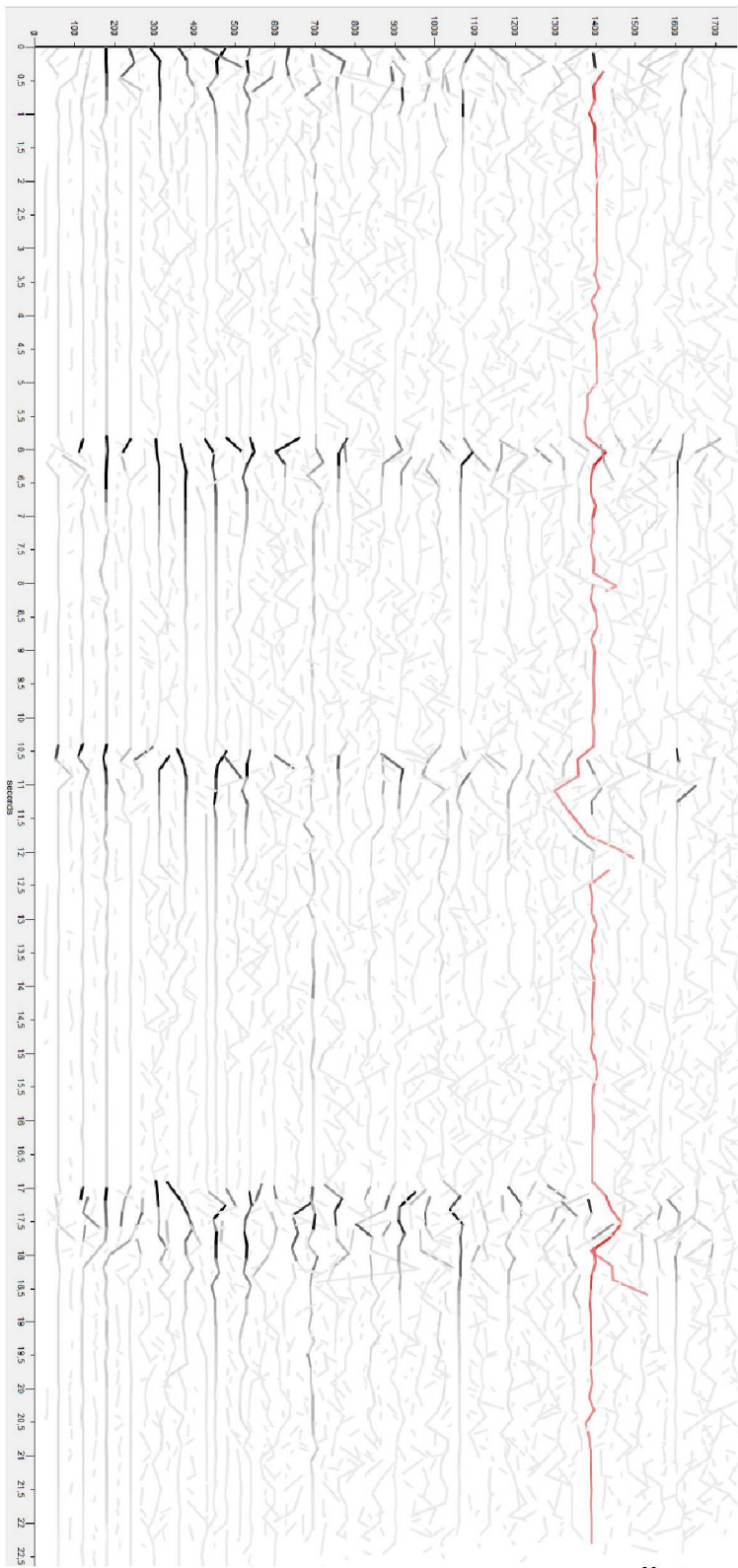


Figura 4.5: Análise das parciais de *Trio Selvagem*⁶⁹.

⁶⁹ Verticalmente temos na figura 4.5 a numeração em Hertz (Hz) e na linha horizontal temos o tempo de duração estipulado em segundos. A linha vermelha se apresenta como uma frequência em destaque (por volta de 1400 hz, nota fá) pela sua constância e intensidade

Recapitulando as experiências produzidas até aqui, notamos que as primeiras obras proporcionaram a investigação de variações sobre como estimular a guitarra usando objetos diversos, ou seja, primeiramente foi inserido um objeto por entre as cordas da guitarra e observado o efeito causado. Já para a segunda obra, *Trio Selvagem*, foram elaborados meios de variar e amplificar estes efeitos através da modificação na tensão das cordas, nos tipos de objetos e na posição destes sobre as cordas. Sobre o processo de auto-alimentação investigativa, a observação dos resultados obtidos a partir dos gestos realizados influenciaram a modificação de alguns parâmetros visando novas possibilidades sonoras, procurando sempre fugir de zonas de conforto que, conseqüentemente, acabam se criando pela prática. O objetivo principal não é o domínio e aprimoramento sobre tais efeitos, mas a geração constante de novos gestos que estimulem a guitarra de forma criativa e evitando polaridades. Assumimos certa indeterminação sobre os resultados sonoros e não procuramos o total controle sobre os gestos, almejando o estímulo complexo da guitarra. Lembrando que esta é a razão para o nome das obras sempre recorrerem à palavra “selvagem”.

4.3 A GUITARRA SELVAGEM (2017)

A próxima obra também foi chamada de *A Guitarra Selvagem* e teve como principal característica o uso de processamentos de áudio implementados através do programa *Max* juntamente da *performance* da guitarra elétrica: uma obra mista. A obra traz gravações previamente produzidas juntamente com uma improvisação ao vivo. Esta obra foi criada especialmente para o concerto *Live (Or Dead)*⁷⁰ apresentado no teatro TeUNI em Curitiba. A partir de nossa leitura crítica da obra anterior, a qual foi feita a partir de uma afinação determinada, nesta próxima obra se procurou explorar *scordaturas* diversas sem a preocupação com uma altura definida, mas

causado provavelmente pela tensão da corda naquela específica posição. As linhas mais escuras são as componentes espectrais mais presentes, enquanto as mais claras correspondem às de menor intensidade.

⁷⁰ Concerto realizado no dia 18 de julho de 2017 para encerramento da disciplina *Tópicos Em Composição e Estética*, ministrada pelo Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro. *Link* para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=3MxgJTxKJlk&feature=youtu.be>. Último acesso em 27/07/2018.

procurando uma tensão que contribuísse para a complexidade e iteração produzida pela chave posicionada por entre as cordas⁷¹. Pela experiência das obras anteriores, notou-se que ao deixar as cordas mais folgadas – se comparada com as *scordaturas* escolhidas anteriormente – a chave inserida entre as cordas se movia com maior facilidade e o seu iterar se mantinha por mais tempo. Notou-se que usando tensões altas nas cordas se dificultava a movimentação da chave e se diminuía o tempo de repicar da chave. Também se notou que as cordas não poderiam ser ajustadas de maneira muito folgada e precisavam manter certa tensão para que pudessem suportar o peso da chave e o efeito de iteração se produzisse de maneira satisfatória.

A tensão das cordas, ou sua *scordatura*, presente nesta obra foi obtida pela consequência dos resultados das experiências empíricas com o objetivo de obter o maior tempo e a maior complexidade na iteração reflexiva após o ato de pinçar a chave. Ou seja, procurou-se obter a maior diversidade sobre as alturas alcançadas, evitando referências ou polaridades intervalares como as produzidas na obra anterior. Abraçamos a postura de almejar um resultado mais complexo do som possível.



Figura 4.6: Imagem da apresentação da obra "A Guitarra Selvagem" no concerto *Live (Or Dead)*.

⁷¹ O jogo de cordas se manteve, assim como para as outras obras que se seguirão, este é um aspecto que poderá ser trabalho em experimentos futuros, mas que por hora foi mantido assim.

A realização da obra contou com performance ao vivo e com a gravação prévia de três amostras processadas para oito canais⁷² pelo *software Max/MSP*. O processo se baseou em gravações que foram reproduzidas, cada uma em uma velocidade diferente para cada um dos oito canais⁷³ do *patch*. Este processo teve como consequência a defasagem contínua em cada canal subsequente e os batimentos resultantes da diferença de frequência causada pela reprodução fora de sincronia destes canais. O objetivo era produzir um efeito sonoro de camadas que vão se complexificando através da defasagem e da mudança de alturas até se tornar uma malha sonora, entrelaçando os gestos da guitarra e da eletrônica, aproveitando as características do sistema quadrafônico disponível para o concerto.

Na imagem abaixo (Figura 4.7) podemos ver o *patch* criado no *Max*. Nela podemos ver o numeral que se encontra dentro do bloco superior de cada canal, este número mostra a velocidade de reprodução. No caso do primeiro é apresentado o número 1 que significa que a reprodução será em seu tempo original. No segundo canal, logo abaixo do primeiro, é possível ver o número 0.99, que significa que a reprodução será 1% mais lenta do que a original. No terceiro canal, logo abaixo do segundo, podemos notar o número 0.96, que significa que a reprodução será 4% mais lenta do que a original. Assim por diante, o processo continuará nesta lógica, cada vez reproduzindo o áudio de forma mais lenta até chegar ao último canal, de número 8, onde se encontra o número 0.69, que significa que a reprodução será 31% mais lenta do que a original.

⁷² Entretanto, estes oito canais foram reduzidos para quatro saídas de áudio devido ao número de alto-falantes disponíveis para o concerto.

⁷³ O Canal 1 reproduziu a gravação em sua velocidade original; o Canal 2 reproduziu a gravação um pouco mais lenta do que a original; o terceiro canal reproduziu a gravação um pouco mais lenta que o Canal 2; e o Canal 4, por sua vez, reproduziu a gravação um pouco mais lenta do que o Canal 3. O processo retorna para o Canal 1, com outra faixa sobreposta um pouco mais lenta que a última citada, e assim por diante até concluir de novo no Canal 4.

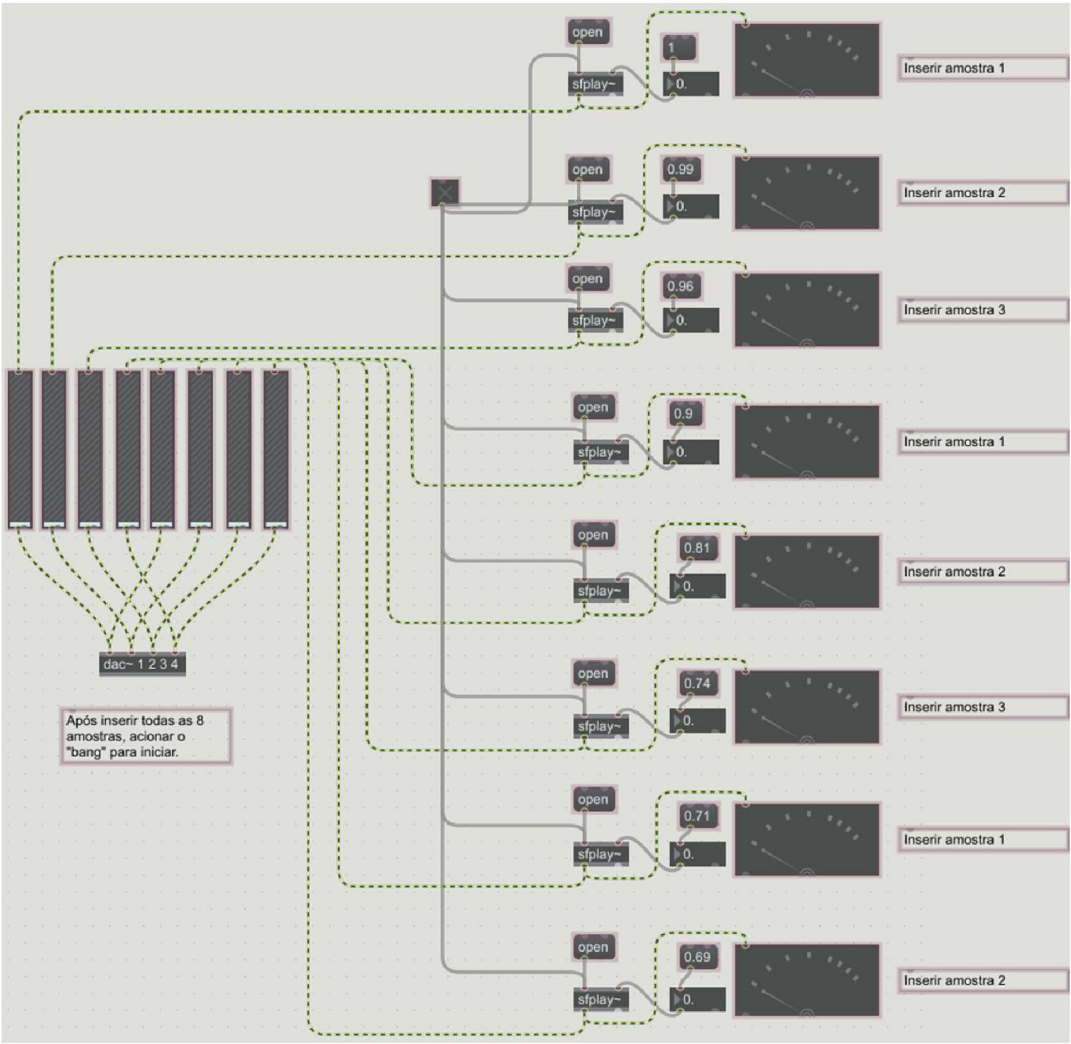


Figura 4.7: Patch⁷⁴ para A Guitarra Selvagem.

⁷⁴ Na imagem do *patch* (Figura 4.7), também é ilustrado pelas linhas amarelas pontilhadas a inserção de cada uma das amostras nos oito canais assim como também a redução dos oito canais para os quatro de saída para os alto-falantes. Na amostra 1 foi usada a técnica de chave de fenda por entre as cordas juntamente da chave de boca sobre o captador, assim como a técnica de fricção da chave por entre as cordas juntamente do uso da alavanca. Na amostra 2 foi usada novamente a técnica de fricção da chave por entre as cordas juntamente da alavanca, assim como o pinçar da chave de fenda por entre as cordas juntamente da alavanca. Na amostra 3 foi usada a técnica da broca por entre as cordas juntamente da alavanca assim como o percutir as cordas com a cabeça da chave de fenda. Assim, estas 3 amostras foram inseridas tocadas em velocidades diferentes causando defasagens e diferenças de alturas entre suas semelhantes.

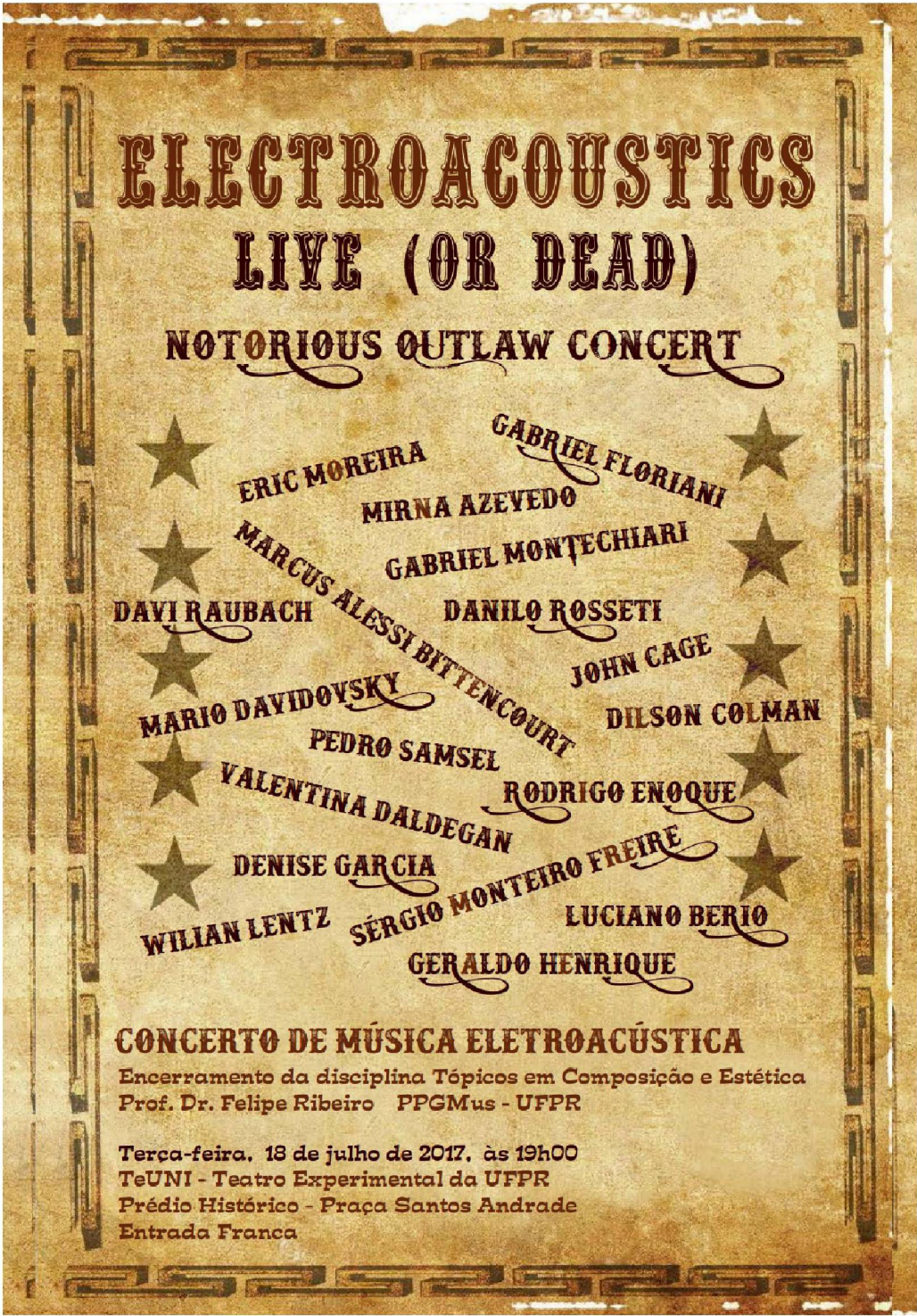


Figura 4.8: Cartaz da apresentação do concerto *Electroacoustics Live (Or Dead)*.



Figura 4.9: Posição da guitarra com a broca.

Além do uso de recursos eletroacústicos (*Max/MSP*), para esta obra foram introduzidos novos objetos, tais como uma broca e chaves de boca, assim como o uso do sistema de *tremolo* presente na guitarra, já mencionado no início deste capítulo. Todas estas ferramentas tiveram o intuito de complexificar ainda mais o resultado sonoro e obter variações sobre os gestos já produzidos anteriormente (Figura 4.9). Para cada novo objeto inserido e para cada modificação do uso deste objeto sobre a guitarra, nota-se importante variação do resultado sonoro alcançado e notamos a imensa possibilidade que podemos atingir a cada *performance*. Durante os experimentos, nos conscientizamos sobre o quanto os resultados sonoros alcançados são vastos e complexos proporcionando infinitas formas de se combinarem e de se apresentarem. Para o presente trabalho, investigamos estes aspectos sobre a complexidade dos resultados sonoros e procuramos não determinar a execução das obras de forma única, mas abrindo espaço para combinações que apresentem um potencial criativo e que explore as suas diferentes possibilidades.

Após as devidas análises da obra anterior (*Trio Selvagem*) – onde foi estipulado mais elementos de invariância sobre seu processo criativo se comparado com a primeira – nos preocupamos em recuperar o elemento de indeterminação de forma mais enfática. Também consideramos que o uso da

sobreposição de sons – presente na obra anterior – trouxe mais complexidade ao resultado final e assim adicionamos elementos eletroacústicos à performance da guitarra ao vivo para desenvolver esta ideia. Logo, houve a continuação sobre o desenvolvimento de camadas sonoras e o retorno para a improvisação livre com a adição de novos recursos para que o resultado sonoro se abrisse para novas possibilidades.

Sobre os gestos, manteve-se grande parte dos princípios das técnicas usadas anteriormente, elemento que dá característica a todas as obras apresentadas aqui, porém estas técnicas se apresentaram com algumas diferenças substanciais. Estas mudanças se devem tanto à intenção de modificar os gestos já apresentados para a obtenção de variações, assim como ao controle adquirido das técnicas através da prática. Estas variações demonstram o potencial das técnicas para a construção de uma obra musical sem haver a necessidade de recorrer a técnicas tradicionais da guitarra.

4.4 ESBOÇO E RELAÇÃO COM O PENSAMENTO COMPLEXO

Ao término desta terceira obra – *A Guitarra Selvagem* (2017) – foi feita nova análise crítica que possibilitou o desenvolvimento das técnicas. Desta vez foi produzido um esboço com grande potencial para vir a ser uma nova obra⁷⁵. Realçamos novamente o teor evolutivo incidental sobre o domínio das técnicas, que se tornam importante para que se estabeleçam novos limites e assim possamos trabalhar novamente em um ambiente que apresente novos desafios. O processo parte de se inserir dois objetos à guitarra, cada objeto influenciando o outro na vibração das cordas. Esta soma de objetos inseridos em diferentes locais estratégicos teve o intuito de complexificar as inter-relações entre os acontecimentos sonoros resultantes de um mesmo gesto.

Devido a constante exploração de objetos inseridos por entre as cordas sobre o braço, procurou-se desta vez inseri-lo em um local diverso, neste caso, na região próxima aos captadores. As decisões são tomadas conforme se observam os efeitos já produzidos, procurando sempre obter resultados

⁷⁵ Link para o vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=JcFwNWY94LA>>. Último acesso em 27/07/2018.

ligeiramente diversos dos alcançados anteriormente mantendo a intenção de um ambiente instável, em outras palavras, evitando zonas de conforto.

Assumimos a complexidade dos fenômenos e a indeterminação na performance, sem procurar obter um resultado único, repetido e determinado. Mesmo mantendo certas semelhanças sobre as técnicas e gestuais, elemento de unidade das obras aqui produzidas, se almeja a produção sempre renovada e única em suas performances, numa espécie de organismo vivo, e selvagem, que mantém características comuns, mas se molda ao ambiente e as circunstâncias do momento em que ocorre.

Para o esboço o qual nos referimos, foi produzida uma gravação em áudio e vídeo demonstrando todas as técnicas desenvolvidas até então, ilustrando todo o potencial para a produção de uma nova obra ainda por vir. Nesta gravação se procurou explorar ao máximo a técnica com a broca entre as cordas, chegando ao ponto do objeto se desvencilhar do braço pela intensidade dos movimentos, causando assim o efeito de um ápice gestual que, formalmente inesperado, atuou como fenômeno articulador para a conclusão da performance. Este gesto de forte impacto foi inspirado pelo caos criador de Morin e se tornou criativo ao desafiar o intérprete durante sua performance. As diretrizes estabelecidas atuam como direcionamento para a realização da performance e como geradoras de aspectos de invariância em que a intensidade dos gestos apontam os recursos para uma direção nova que, por sua vez, ao mesmo tempo em que parece fugir aos controles técnicos do instrumento, sustenta a criação de novas possibilidades sonoras, um resultado que só pode ser alcançado quando imerso em um ambiente experimental e que pode ser considerado complexo. Aqui se apresenta o caos como “unidade genésica indistinta que precede a ordem e a desordem” (MORIN, 2005,p.224), ou seja, uma energia intensa que se transforma em criação.

Embora a técnica da broca empregue considerável energia, devido ao peso do objeto e ao movimento brusco sobre o corpo da guitarra, não houve nenhum dano sofrido a guitarra – nem ao menos uma corda arrebitada! O fato de as cordas estarem mais relaxadas do que a tensão normal empregada foi algo que pode ter ajudado nesta questão, embora nota-se que exista o risco do dano ao instrumento ao se repetir este procedimento. Porém, este risco foi corrido pela busca de novos meios de produção sonora que abrangem o caos

de forma criativa. O caos criativo e a incerteza do porvir torna possível encontrar gestos que fogem do convencional e vão ao extremo da vibração das cordas causando um gesto sonoro que se distancia do controle sobre alturas e durações aos quais os instrumentos tradicionais são comumente produzidos. Os timbres naturais dos instrumentos se apresentam muitas vezes complexos por si só, devido a vários fatores como parciais e oscilações nas frequências, entre outros motivos, mas esta complexidade caótica criativa está na abertura para o não previsível, para a abstenção do controle sobre a guitarra. A não previsibilidade nos remete a incerteza como chave para a investigação e produção sonora. Relembrando a frase de Morin.

O princípio da incerteza provém da dupla necessidade do risco e da precaução. Para toda ação empreendida em meio incerto, existe contradição entre o princípio do risco e o princípio da precaução, sendo um e outro necessários; trata-se de poder uni-los a despeito de sua oposição, (MORIN, 2000, p.88).

Outra mudança na técnica feita após o concerto foi o da chave de boca sobre as cordas (Figura 4.10). Ao invés de repercutir a corda com a mão direita e puxar a corda com a mão esquerda foi observado que o processo poderia ser feito sem o ataque da mão direita. Ou seja, puxando diretamente a corda com a mão esquerda. Deste modo, não se tem um ataque tão bruto e contrastante com o restante do som, mantendo-se o gesto de forma menos ríspida. Assim como este gesto foi ligado com o a alavanca para produzir um novo gesto.

Acreditamos que o resultado obtido nos vídeos, após o concerto, demonstra grandes avanços técnicos sobre os gestos. Através da prática e da análise foram desenvolvidos meios de se ligar um gesto ao outro e dominá-los relativamente de forma a conseguir articulá-los de forma satisfatória. Ainda há muito o que se desenvolver e experimentar na guitarra elétrica e o término desta dissertação não significa o término na investigação sonora deste instrumento. Em certa altura do processo, foi preciso parar com os experimentos para que estes fossem avaliados e o trabalho escrito pudesse ser desenvolvido.

Toma-se o risco de caminhar por vias obscuras, mesmo correndo o risco do dano, no caso ao próprio instrumento. Não se procura um fim específico, mas se procura levar as técnicas ao extremo para descobrir os seus limites. No

caso da broca (Figura 4.11) que é constantemente agitada até que esta se desvencilhe do braço da guitarra, não há um tempo certo para que isto ocorra. E pode-se dizer que é possível que a broca se encaixe de tal maneira que acabe não se desvencilhando do braço ou mesmo que isto só ocorra por alguma corda que se arrebenta. O princípio da incerteza paira sobre este gesto. A característica complexa dos gestos apresenta-se como unidade da obra que, embora seja diversa a cada realização, acaba criando sua própria identificação.



Figura 4.10: Posição de chaves.



Figura 4.11: Movimento com a broca.

Reiterando, não se procura um fim, um ponto final que conclua a obra, mas sim um subsequente desenvolvimento da ideia da “Guitarra Selvagem”. A cada *performance* o resultado é avaliado e procura-se fazer algo diverso, mantendo o conceito da obra, ou seja, a experimentação sobre a guitarra elétrica. Como Francelin afirma: “não se prevê um fim”, e para que a obra se mantenha em constante desenvolvimento e não estagne, e assim se mantenha complexa, a investigação e a avaliação dos resultados anteriores são fundamentais. Não há a necessidade de negar a repetição de elementos já produzidos anteriormente, mas a constante variação e adição de novos elementos de forma criativa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As composições apresentadas neste trabalho foram inspiradas no estudo do pensamento complexo de Morin, e tiveram o intuito de romper com os conceitos idiomáticos atribuídos a guitarra que poderiam inibir a criatividade no ato de compor música. A partir da investigação sonora embasada na consciência de que vivemos num mundo complexo, onde os acontecimentos são, em muitos casos, incertos e a tentativa de controle total sobre os fenômenos são fadadas ao fracasso. Ideias e conceitos são criações humanas e, a partir deste paradigma, podemos nos libertar das amarras de certos limites que nos distanciem da experiência sonora criativa, ou seja, que crie novas abordagens e gestos musicais sem se apoiar em caminhos recorrentes que já possuam uma linguagem idiomática definida ou que nos remetam a outros idiomas musicais já estabelecidos. Aproveitamo-nos das características físicas da guitarra, isto é, a disposição de suas cordas, seus captadores magnéticos, seu sistema de *tremolo*, etc, explorando variados recursos na extração sonora deste instrumento.

O pensamento complexo serviu como base para esta ideologia de desconstrução idiomática da guitarra. Os conceitos de incerteza, unidade e o do caos nos forneceram esta base de forma satisfatória. Trabalhamos de forma experimental nas investigações sonoras produzidas, os resultados apresentaram potencial para o desenvolvimento. Embora a escolha por certas abordagens e gestos possa parecer simplificar o processo, temos em consideração que a escolha também nos traz um desafio que, por sua vez, “há a consciência do risco e da incerteza” (Morin, 2005, p.79). Mesmo quando escolhemos um gestual e esta escolha pareça uma simplificação, e este é um paradoxo do próprio pensamento complexo, provocamos reações que podem fugir dos nossos controles a partir deles. O gestual empregado nos experimentos também produziu o elemento de unidade de todas as obras. A energia gestual exercida sobre a guitarra chegou a seus limites, trabalhando de forma caótica e apresentando resultados incertos que foram aceitos e incorporados como parte do processo composicional.

A influência dos compositores experimentais também nos proporcionou uma base de referências de fundamental importância. O conceito de John Cage sobre a não intencionalidade nos referenciou sobre a abertura de uma obra musical que estabeleceu um diálogo com a incerteza de Morin. Cage procurou a abdicação ao controle procurando incluir eventos incertos em suas obras. Os conceitos de incerteza e de indeterminação abrem espaço para a constante renovação de uma performance musical, como num ser vivo que sofre mudanças em sua aparência durante toda a vida mantendo ainda sim uma unidade essencial (sua unidade).

O tratamento diferencial feito por Keith Rowe e Stefan Prins nos foi fundamental como referência da inovação idiomática para a guitarra. As soluções propostas por ambos – através dos gestuais não convencionais assim como da inserção de objetos diversos sobre a guitarra – nos cativou para o potencial de criação e diversidade musical. A disposição física da guitarra – se destacando a posição das cordas juntamente da captação magnética – nos apresenta um rico potencial para a criação musical, apresentando diversas possibilidades que podem se intercambiar. E, por ser um instrumento de natureza sólida, pode ser submetido a diversas abordagens através de objetos inseridos, percutidos, friccionados, etc., de forma até agressiva. Este aspecto nos proporcionou a exploração de forma bastante enérgica com o intuito de criar sonoridades caóticas e todo este procedimento pôde ser feito sem um alto risco de dano a sua integridade física.

Consideramos o pensamento complexo como um paradigma a ser desenvolvido em longo prazo. Criticamente falando, alguns conceitos foram entendidos na teoria, porém ainda houve um esforço grande para que a mudança de pensamento se incorporasse e se tornasse habitual. Em muitos casos tivemos de escolher entre um caminho ao invés de outro, e esta simplificação faz parte do paradoxo que o pensamento complexo nos apresenta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. 2ª. reimpressão, 2006. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1985.

BACHELARD, G. *O novo espírito científico*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

BENITEZ, Joaquim M. *Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 9, No. 1. Jun., 1978. P. 53-77.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. 2º ed. revista São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981.

BARBOZA LEMOS, Gabriel Francisco. O Tratado Musical de Cornelius Cardew. *Revista Nupeart*. Volume 16. 2016. P.50-66.

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

DA COSTA, Valério Fiel. *Da Indeterminação à Invariância: Considerações Sobre Morfologia Musical A Partir de Peças de Caráter Aberto*. Tese de Doutorado. Campinas, 2009.

DEL NUNZIO, Mário Augusto Ossent. *Fisicalidade: Potências e Limites da Relação Entre Corpo e Instrumento em Práticas Musicais Atuais*. Tese de Pós-Graduação. São Paulo, 2011.

ECO, Umberto. *Obra Aberta – Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. 9º ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2013.

FALLEIROS, Manuel. *Palavras Sem Discurso: Estratégias Criativas Na Livre Improvisação*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. 2012.

FRANCELIN, Marivalde Moacir. Abordagens em Epistemologia: Bachelard, Morin e a Epistemologia da Complexidade. *Transinformação*, vol.17, n.2, p. 101-109. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2005.

GOTTSCHALK, Jennie. *Experimental Music Since 1970*. Nova York: Bloomsbury. 2016.

HAIMO, Ethan. *Schoenberg's Transformation of Music Language*. Cambridge: Cambridge University Press. 2006.

IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. 1º ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. Vol.11.

LOBO, Leonardo Albuquerque. *Processos de Tomada de Decisões na Performance Musical: influência das heurísticas e vieses na elaboração da performance*. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP. 2012.

KOZU, Fernando Hiroki. A Complexidade Em Bryan Ferneyhough: aspectos de comunicação e inteligibilidade musical. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC/SP. 2003.

MARTON, Silmara. Complexidade, Música e Formação Para a Vida. *Aprender – Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação*, Ano III, nº5, jul./ dez. Especial: Educação e Complexidade.

MASMANO, Rosa Iniesta. Uma Re-articulación de las Nociones Schenkerianas Segun el Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin. *Revista de Musicologia*, Vol. 34, Nº 1, 2011. P. 233-269.

MASMANO, ROSA INIESTA. Organización y sistema en la musical tonal según el Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin. *Revista Internacional de Sistemas*. Nº17. 2010. P. 28-48.

MATURANA, Humberto R; VARELA, Francisco G. *A árvore do conhecimento*. Campinas: Editora Psy II, 1995.

MORIN, Edgar. *O Método: A natureza da natureza*. 2º ed. Lisboa: Publicações Europa-América, LDA. 1977.

MORIN, E. *O problema epistemológico da complexidade*. 2.ed. Portugal: Europa-América, 1996.

MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. 2º ed. São Paulo: UNESCO Brasil, 2000.

MORIN, Edgar. *A Cabeça Bem Feita*. 8º ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand LTDA, 2003.

MORIN, Edgar; CIURANA, Emilio-Roger; MOTTA, Raúl Domingo. *Educar na Era Planetária: O pensamento complexo como Método de aprendizagem no erro e na incerteza humana*. 1º ed. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

MORIN, Edgar. *Ciência com Consciência*. 82ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand LTDA, 2005.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 4º ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011. 120 págs.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2º ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

OLIVEIRA, Caroline Terra de; RODRIGUES, Victor Hugo Guimarães. Gastón Bachelard e Edgar Morin: Diálogos Sobre a Complexidade. Rio Grande: *Revista Eletrônica Mestrado Educação Ambiental*. Vol. 20. Janeiro a junho de 2008.

PADOVANI, Josè Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Revista Música Hodie*, vol. 11, nº 2, 2011.

PUIG, Daniel. *Metapadrões Como Ferramenta Para a Composição Musical: Uma Abordagem Pessoal a Partir do Pensamento Sistêmico e dos Estudos da Complexidade*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, 2014.

SARAMAGO, José. *O Homem Duplicado*. 5º ed. São Paulo: Editora Schwarcz S.A. 2014.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP. 1991.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: EMMERSON, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. Londres, 1986. p. 61-93.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. *Stockhausen: sobre a música*. São Paulo: Madras. 2009.

THOMASI, Ricardo de Oliveira. *Compondo Interatividades: questões sobre poéticas e orquestração eletroacústica*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR. 2016

TOOP, Richard. *On Complexity*. Perspectives of New Music, Vol. 31, No. 1. 1993. P. 42-57.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers. 1996.

WOLFF, Christian. Experimental Music Around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical). *American Music*. University of Illinois. Inverno 2009.

YAMPOLSCHI, Roseane. O Estetismo na Música Contemporânea. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.177-184, jul. 2006.